

Julio Cortàzar
BESTIARIO



La scrittura di Cortazar affonda le radici nella precisione realistica. I vari quartieri di Buenos Aires, gli ambienti borghesi, le atmosfere familiari, i locali dove si balla il tango: il misterioso, l'irrazionale, il tragico germogliano dalla più corporea descrizione del quotidiano. È proprio lì che salti nel tempo, scambi di destini, apparizioni e stregonerie prendono forma e senso: la vita segreta di una società si carica di segni e tensioni inquietanti. Particolare suggestione ha il "bestiario" metafisico di Cortazar: animali invisibili, come la tigre del racconto che dà il titolo al libro, o immaginari, o creati dal nulla come i coniglietti della Lettera a una signorina di Parigi.



Dello stesso autore nel catalogo Einaudi

Il gioco del mondo
Storie di cronopios e di famas
Componibile 62
Ottaedro
Il viaggio premio
Il persecutore
I re
Racconti
Tutti i fuochi il fuoco

Julio Cortázar

Bestiario

Con in appendice *Alcuni aspetti del racconto*
e *Del racconto breve e dintorni*

A cura di Ernesto Franco

Traduzioni di Flaviarosa Nicoletti Rossini
e Vittoria Martinetto

Einaudi

Scan e OCR by Natjus

Titoli originali *Bestiario*
Algunos aspectos del cuento
Del cuento breve y sus alrededores

© 1951, 1963 e 1969 Julio Cortázar e eredi

© 1974 e 1996 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
Prima edizione «Nuovi Coralli» 1974

isbn 978-88-06-17486-6

Indice

Fantastico senza fantasmi di Ernesto Franco

Cronologia

Bibliografia

Bestiario

Casa occupata

Lettera a una signorina a Parigi

Lontana

Omnibus

Cefalea

Circe

Le porte del cielo

Bestiario

Appendice

Alcuni aspetti del racconto

Del racconto breve e dintorni

Fantastico senza fantasmi

Il 1951 è un anno importante nella vita di Julio Cortázar. Publica *Bestiario*, la sua prima raccolta di racconti, e lascia definitivamente Buenos Aires per Parigi. Quello francese non è un esilio politico, ma piuttosto già un ritorno, e definitivo, in quel territorio della cultura rappresentato dalla propria biblioteca che all'epoca Cortázar riconosce come il vero centro dei suoi interessi. La «presa di coscienza» politica vera e propria - e il conseguente interesse per l'America Latina «reale» - avverrà più tardi e sarà interpretata come una militanza severa, a cui piegare con disinteresse anche le ragioni di un'opera che, per essenza, rifiuta l'ingenuo «impegno» contenutistico della letteratura. Il Cortázar militante chiederà e otterrà dal Cortázar scrittore quanto nessun Ministero della cultura oserebbe pretendere dai propri funzionari.

Ma *Bestiario* viene prima di tutto questo. Nel piccolo libro la poetica dell'autore è già matura e compiuta. In particolare l'idea di fantastico. Ciò può avvenire perché quanto lo precede, di edito e inedito, è materia di un lungo e complesso apprendistato critico. Poesie, numerosi racconti, ma soprattutto saggismi e, fra di essi, in particolare una monografia di più di seicento cartelle dedicata a John Keats e rimasta inedita fino ai giorni nostri. Attraverso quest'opera antenata, Cortázar mette a fuoco una propria tradizione artistica, una visione del mondo e un « mestiere ». Si possono fare tre nomi fondamentali: Keats, Poe, Rimbaud. In queste tre figure di artefice, Cortázar individua un'idea non solo di poeta ma di uomo, un modello non solo

artistico ma di vita. Tale modello viene incarnato da colui che dice, con Rimbaud, «io è un altro», da colui che accede, con Poe, ai meccanismi più raffinati del ragionamento logico e nel contempo possiede la debolezza dell'ipersensibilità, ma soprattutto da colui che dice «il poeta (l'uomo, per Cortázar) è un camaleonte». L'immagine è di Keats. Il poeta è la più impoetica delle cose che esistono - dice Keats -, perché si fa attraversare da tutti i colori del mondo, come il camaleonte. E sempre all'opera per interpretare il sole e la luna, l'uomo e la donna, il valoroso e il vile. Il poeta non è nulla perché è appena stato qualche cosa e già sta per essere qualcosa d'altro. E la sua particolare, accentuata percezione della realtà consiste proprio in questo perpetuo movimento, in questa quasi contemporaneità di mille punti di vista.

Cortázar darà formulazione propria a tale poetica e a tale visione del mondo in due brevi saggi dedicati non a caso a due «sentimenti»: quello del non-esserci-del-tutto e quello del fantastico. Il sentimento del non-esserci-del-tutto è ciò che ci permette di non essere mai perfettamente adeguati a una situazione qualsiasi, « non esserci del tutto in una qualsiasi delle strutture, delle ragnatele che prepara la vita e in cui siamo alternativamente ragno e mosca». «Scrivo per deriva, per dislocamento - annota Cortázar - scrivo da un interstizio», «vivo e scrivo minacciato da questa lateralità, da questa parallasse vera», e l'opera che ne risulta è composta da «pietrificazioni di questo straniamento». E tale sentimento del mondo introduce a quell'altro, il sentimento del fantastico, che ci avvicina alla concezione di *Bestiario* e in genere dell'opera di Cortázar, il quale confessa in più di una occasione di «lavorare» male con i fantasmi e in genere di non tollerare tutto l'armamentario gotico, ad esempio, di un Lovecraft. Il fantastico, nei suoi racconti, non ha corpo, rimane una virtualità pura, che il lettore non potrà mai descrivere, ma solo indicare ripercorrendo, rileggendo, il testo. Come dire: il fantastico è la letteratura in uno dei suoi tratti

essenziali ma intraducibili. Cortázar si serve di un passo di Hugo, che vale la pena di riportare: « Nessuno ignora che cosa sia il punto velico di una nave; luogo di convergenza, punto di intersezione misterioso perfino per il costruttore della nave, in cui si sommano le forze disperse su tutto il velame spiegato ». Il velame spiegato sono le pagine del racconto che vanno avanti in virtù di un qualcosa - il fantastico - che non viene detto, o rappresentato, ma che regge tutta la «tensione» del narrare. Si prendano alcuni dei racconti di *Bestiario*. Si può ben dire che « nessuno » scaccia i due fratelli coniugali dalla *Casa occupata*, che « nessuno » realmente minaccia i passeggeri di *Omnibus*, che nessuno può affermare se davvero o no la donna che appare nel fumo del locale di *Le porte del cielo* sia quella del desiderio o della realtà. Ugualmente in *Bestiario* o in *Lettera a una signorina a Parigi*, l'elemento fantastico - i coniglietti che il protagonista vomita o la tigre che si aggira per casa - esiste e si dispiega all'interno di una quotidianità che viene tanto insistita da diventare essa stessa l'elemento perturbante e non viceversa.

Una volta postulata tale disponibilità nei confronti dell'inaspettato, che Cortázar definisce con la formula mutuata da Coleridge come la «sospensione dell'incredulità» da parte di un lettore complice, intervengono gli elementi del «mestiere». I due saggi riportati in appendice alla presente edizione ne sono la sintesi più significativa. In essi il lettore troverà diverse istruzioni per l'uso dei racconti di Cortázar e la proposta di alcune analogie attraverso cui l'autore tenta di chiarire a se stesso e agli altri aspetti tecnici e non del proprio fare.

Dei possibili, vale la pena di sottolinearne alcuni. Innanzi tutto la triade che presiede alla struttura del racconto «perfetto»: significazione, intensità, tensione. *Significazione* indica la modalità di scelta del tema, che deve essere «eccezionale», non nel senso del misterioso, del meraviglioso o dell'insolito, caratteristiche tradizionali del genere fantastico, ma nel senso che deve essere in grado di suggerire «una realtà più vasta del suo

mero aneddoto ». In altre parole, se una tigre, come nel racconto *Bestiario*, si aggira per casa, è importante che le relazioni che tale elemento distribuisce fra eventi e personaggi siano significative e valide anche al di là del caso particolare, siano «esemplari» di una circostanza che può avere infinite formulazioni possibili oltre alla presente e data. *Intensità* è invece principio di economia espressiva, la grande lezione di Borges, dichiara Cortázar, eliminazione di ogni elemento accessorio ed esornativo, di ogni frase intermedia e di riempimento. *Tensione*, infine, è la lezione di Henry James, consiste nel controllo dei tempi con cui l'autore avvicina il lettore alla narrazione: « siamo ancora lungi dal capire quello che accadrà nel racconto, e tuttavia non possiamo sottrarci alla sua atmosfera».

Quanto al controllo dei tempi, Cortázar, melomane amante del jazz, sarà di un rigore assoluto, attribuendo alla ritmica della prosa una parte fondamentale del suo «fantastico senza fantasmi». La cura, ad esempio, dei finali di racconto sarà attentissima. Si prenda il caso di *Circe*: «Allentò la stretta e lasciò che scivolasse sul sofà, convulsa e nera ma viva. Udiva ansimare i Mañara, gli fecero pena per tante ragioni, per Delia stessa, perché gliela lasciava una volta ancora e viva. Come Héctor e Rolo se ne andava e la lasciava a loro. Gli fecero molta pena i Mañara che erano stati lì acquattati sperando che lui - finalmente qualcuno - facesse tacere Delia che piangeva, facesse finalmente cessare il pianto di Delia ». La reiterazione e la variazione di sintagmi e parole riassumono qui, a chiusura del racconto, il motivo che informa tutta la storia, l'ossessione che non viene detta o spiegata o rappresentata, ma incarnata in una forma della sintassi, in un precipitato del ritmo.

Infine, una seconda formulazione tratta dai saggi teorici è sintesi di tutto il complesso sistema di significati che Cortázar attribuisce alla propria idea di fantastico. «Fantastico come nostalgia».

Attribuita a un autore che vive in esilio, e in aggiunta da un Paese come l'Argentina, che fra storie di emigrazione e tanghi ha fatto della nostalgia quasi un sentimento nazionale, la definizione può apparire ambigua. Tuttavia, le cose iniziano a chiarirsi quando si intenda la nostalgia come tensione, come la malinconia del camaleonte che non può decidere per un colore della realtà o per l'altro poiché sa bene che in entrambi dimora una sfumatura, e forse una parte, della verità. Nostalgia è sentimento di chi non si riconosce completamente nel territorio che abita, come quasi tutti i personaggi di Cortázar. Nei suoi racconti il fantastico è questo spaesamento.

Ma forse è possibile intendere «fantastico come nostalgia» in un senso ancora più ampio. L'uomo moderno non ha mai avuto accesso al linguaggio totale del mito e non può neppure più accontentarsi di quello meraviglioso della fiaba, che il mito in qualche modo aveva sostituito. La letteratura del fantastico usa le parole di un linguaggio verosimile, d'uso, ma nel contempo, per sottrazione di senso, ne suggerisce la precarietà, indicando con ciò la mancanza irredimibile proprio di quei linguaggi totali in cui l'uomo poteva sentirsi a casa propria. Nel fantastico così come lo intende Cortázar, la letteratura è anche nostalgia del mito.

ERNESTO FRANCO

Cronologia¹

1914

Julio Cortázar nasce il 26 agosto a Bruxelles, dove il padre, diplomatico di carriera, è in missione. Da una lettera a Graciela de Sola, in data 4 novembre 1963 : « Sono nato a Bruxelles nell'agosto 1914. Segno astrologico, la Vergine; di conseguenza, astenico, con tendenza all'intellettualità, il mio pianeta è Mercurio e il mio colore il grigio (anche se in realtà pure il verde mi piace) [...] La mia nascita fu un prodotto del turismo e della diplomazia; mio padre fu aggregato a una missione commerciale presso l'ambasciata argentina in Belgio, e poiché si era appena sposato, portò mia madre a Bruxelles. Mi è toccato di nascere durante i giorni dell'occupazione di Bruxelles da parte dei tedeschi, all'inizio della prima guerra mondiale. Avevo circa quattro anni quando la mia famiglia poté tornare in Argentina; parlavo soprattutto il francese, cosa che mi ha lasciato un modo di pronunciare la "r" di cui non ho mai potuto liberarmi» (Berriot).

¹ La presente cronologia segue, con numerose varianti e integrazioni, la traccia di quella approntata da Saul Yurkievich per l'edizione Ayacucho (1979) di *Rayuela*. Le parole di Julio Cortázar fra virgolette sono tratte dai seguenti volumi, tutti citati nel dettaglio in Bibliografia: Luis Harss, *Los nuestros*; Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*; Julio Cortázar, *Entretiens avec Ornar Prego*. Molto utile è stata anche la biografia di Karine Berriot, *Julio Cortázar l'enchanteur*.

1918

Ritorna in Argentina con i genitori. Vivono a Banfield, un sobborgo di Buenos Aires. «Mia madre ci ha allevato, mia sorella e me; mio padre se ne andò di casa quando io ero molto piccolo e non ha fatto niente per noi» (Harss). Il padre tenterà di riallacciare i rapporti con il figlio quando ormai questi sarà uno scrittore famoso, ma incontrerà sempre un secco rifiuto. Karine Berriot riporta due soli ricordi paterni di Julio Cortázar: il primo, rivedersi camminare in strada al fianco del padre e sentirsi orgoglioso dello sguardo dei passanti; il secondo, di suo padre nudo in bagno e della sua impressione di trovarlo molto bello.

«Fin da bambino tutto ciò che avesse relazione con un labirinto mi affascinava. Credo che questo si rifletta molto in ciò che ho scritto. Da piccolo fabbricavo labirinti nel giardino di casa mia» (Harss).

«Uno dei miei ricordi d'infanzia è vedermi, malato (sono stato un bambino molto cagionevole di salute, passavo lunghi periodi a letto con asma o pleuriti e cose del genere) è vedermi, dicevo, scrivere col dito parole sul muro. Tendevo il dito e scrivevo parole, le vedevo prendere corpo nello spazio. Parole che già da tempo erano parole-feticcio, parole magiche [...] Da quel momento ho cominciato a giocare con le parole, a slegarle sempre più dalla loro utilità pratica e a iniziare a scoprire i palindromi, che si sono poi notati nei miei libri» (Prego).

1921

«Fin dall'infanzia sono stato affascinato dall'idea del mostro, dell'animale mitologico - una testa di leone con ali d'aquila e piume d'anitra [...]» (Prego).

1922

«[...] da parte di madre c'erano dei francesi, dei tedeschi e si aveva gusto per le lingue, cosicché mia madre, oltre allo spagnolo, ha studiato e appreso il tedesco in una scuola

germanica, e ha imparato anche l'inglese e poi il francese. In gioventù era una buona lettrice e lo è rimasta per tutta la vita. Leggeva senza alcuna discriminazione, senza alcun rigore scientifico, romanzi e racconti, ed era di natura romantica. Questo mi ha aiutato a scoprire fin da molto giovane la lettura perché mia madre mi dava sempre i libri che pensava potessi leggere e che erano, per la maggior parte, feuilleton, libri senza grandi qualità, romanzi popolari. Ma a tutto questo si mescolavano opere di Alexandre Dumas o di Victor Hugo; è così che senza grande controllo selettivo ho avuto accesso a una letteratura che mi ha enormemente ampliato l'immaginazione, che mi ha fatto entrare all'improvviso in quel mondo che non aveva più niente a che vedere con il piccolo universo di Banfield, dove vivevo con i miei amici e la mia famiglia. In questo senso mia madre è stata una grande iniziatrice sul cammino, prima, della lettura e, quindi, su quello della scrittura» (Prego). Legge di nascosto l'opera di Edgar Allan Poe e inizia a suonare il piano, a cui si aggiungeranno più tardi la tromba e il sax.

1923

Primi esercizi letterari. «Il mio primo romanzo lo finii a nove anni. Ce lo si può immaginare [...] E poesie ispirate a Poe, naturalmente. A dodici anni scrivevo versi d'amore per una compagna di scuola» (Harss).

1928

Scopre, attraverso la radio, la musica jazz, di cui diventerà un appassionato cultore.

1930

« Nel 1930, o più esattamente fra il 1930 e il 1932, ho iniziato a frequentare gli incontri di boxe e ho avuto l'occasione di vedere bei match in Argentina, con grandissimi campioni. È allora che, come dire?, mi sono fabbricato una sorta di filosofia della boxe,

eliminando tutto l'aspetto sanguinario e crudele che suscita tanta collera e tanta riprovazione» (Prego).

1931

«Mi ricordo molto bene dei miei 16 o 17 anni, ero un lettore onnivoro, capace di divorare gli *Essais* di Montaigne in alternanza con *Le avventure di Buffalo Bill*, Sexton Blake, Edgar Wallace, romanzi polizieschi e i *Dialoghi* di Platone. Le acque non erano ancora ben divise, regnava una grande confusione nel mio spirito. Cose che non rinnego perché anche la cattiva letteratura, se si legge molto nell'infanzia e nell'adolescenza, ti lascia un certo materiale tematico, una ricchezza di linguaggio, ti insegna certe cose, certi procedimenti. Un giorno in cui passeggiavo per il centro di Buenos Aires, entrai in una libreria e vidi il libro di un certo Jean Cocteau, intitolato *Opium* e il cui sottotitolo era "Journal d'une désintoxication" [...] Quel piccolo libro di Cocteau mi ha fatto immergere per la prima volta la testa non solo nella letteratura moderna, ma nel mondo moderno » (Prego).

1932

Licenza magistrale presso la «Escuela Normal Mariano Acosta». Ricorderà con piacere e gratitudine solo due professori: Arturo Marasso (letteratura greca e spagnola) e Vicente Fattone (filosofia e logica), gli unici non soggetti all'ideologia nazionalista imperante, con relativo bagaglio di concezioni antisemite e xenofobe. Fattone lo introduce, fra l'altro, alla filosofia orientale, così determinante per l'opera futura. Tenta, senza successo, un viaggio in Europa su una nave da carico: «Buenos Aires era una specie di castigo. Vivere lì era come stare in prigione» (Harss).

1935-1937

Supera gli esami del primo anno della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Buenos Aires, quando gli viene offerto di insegnare in una cittadina della provincia. Le condizioni

economiche della famiglia sono assai precarie: Cortázar accetta e abbandona l'Università: «[...] volevo aiutare mia madre che mi aveva allevato con molti sacrifici» (Harss).

1937-1944

Insegna nelle medie superiori a Bolívar e Chivilcoy, in provincia di Buenos Aires. Conduce un'esistenza ritirata e di intensissimo studio: «Tutta l'informazione libresca che posso avere la fondai in quegli anni» (Harss). Legge, fra l'altro, le opere di Sigmund Freud. Scrive una serie di racconti, che andranno a formare la raccolta *La otra orilla*, pubblicata postuma in Francia nel 1993 nell'edizione integrale delle *Nouvelles 1945-1982* (Gallimard).

1938

Pubblica *Presencia*, la prima raccolta di poesie, con lo pseudonimo di Julio Denis. Il libretto di versi «molto mallarmeani» (Harss) è dedicato ad Arturo Marasso.

1941

Sempre con lo pseudonimo di Julio Denis, pubblica un articolo su *Rimbaud* nella rivista «Huella», che, con «Canto», rappresenta uno dei primi veicoli di espressione letteraria della generazione del 1940. L'articolo su Rimbaud è la prima di una serie di dichiarazioni di poetica in forma di ritratto che Cortázar scriverà in questa fase della sua attività letteraria. « Eravamo molto snob, anche se in molti ce ne rendemmo conto solo assai più tardi. Leggevamo molto poco gli scrittori argentini e ci interessavano quasi esclusivamente la letteratura inglese e quella francese; sussidiariamente, quella italiana, quella nordamericana e la tedesca, che leggevamo in traduzione. Eravamo molto affascinati dagli scrittori inglesi e francesi, fino a che a un certo punto - fra i 25 e i 30 anni - non scoprimmo bruscamente la nostra tradizione» (Harss).

1944-1945

Insegna letteratura francese presso l'Universidad de Cuyo, a Mendoza. Si oppone al populismo peronista e rinuncia alla cattedra.

1946

Pubblica *La urna griega en la poesía de John Keats* sulla «Revista de Estudios Clásicos» dell'Universidad de Cuyo. È la prima approssimazione critica a una figura del poeta che diventerà presto emblematica. Il saggio è nuovamente dedicato ad Arturo Marasso.

1946-1948

Di ritorno a Buenos Aires, lavora presso la Cámara Argentina del Libro. È traduttore pubblico: «Sono stato effettivamente traduttore pubblico a Buenos Aires, dove avevo un ufficio e ho tradotto la posta delle prostitute del porto che mi portavano le lettere dei loro marinai, inviate da tutti gli angoli del globo» (Prego). Scrive alcuni racconti che riunirà poi in *Bestiario* e, fra il 1947 e il 1948, pubblica quaranta recensioni librarie sulla rivista di Buenos Aires «Cabalgata».

1946-1955

«Dal 1946 al 1954 vita *porteria*, solitaria e indipendente; convinto d'essere uno scapolo irriducibile, amico di uno strettissimo numero di persone, melomane e lettore per interesse giornaliere, cinefilo, piccolo borghese estraneo a tutto quanto fosse al di là della sfera estetica. Traduttore pubblico nazionale. Grande funzione per una vita come era allora la mia, egoisticamente solitaria e indipendente» (De Sola- Berriot). Nell'arco di questi anni traduce: Jean Giono (*Naissance de l'Odyssée*); André Gide (*L'immoralista*)-, G. K. Chesterton (*L'uomo che sapeva troppo*); Henri Bremond (*La poesia pura*)-, Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*) ; Walter de la Mare (*Memorie di una donna in miniatura*);

Lord Houghton (*Life, letters and literary remains of John Keats*); Alfred Stern (*Filosofia del riso e del pianto* e *La filosofia esistenzialista di Jean-Paul Sartre*); Marguerite Yourcenar (*Memorie di Adriano*).

1947

«A un certo punto, diciamo nel 1947, fui assolutamente certo che quasi tutte le cose che conservavo inedite erano buone, e che alcune fra di esse erano addirittura molto buone. Mi riferisco, ad esempio, a uno o due racconti di *Bestiario*. Sapevo che non si erano ancora scritti racconti del genere in spagnolo, almeno nel mio paese. Ne esistevano altri. C'erano i mirabili racconti di Borges. Ma io facevo un'altra cosa» (Harss). Scrive *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, che rimarrà inedito fino al 1994, quando Saul Yurkievich lo darà alle stampe presentandolo, fra l'altro, come una «autodefinizione letteraria» e avanzando l'ipotesi di una redazione a partire dagli appunti degli anni di insegnamento presso l'Universidad de Cuyo.

1948

Pubblica su «Sur», diretta da Victoria Ocampo, *Muerte de Antonin Artaud* e collabora alle riviste « Los Anales de Buenos Aires », diretta da Jorge Luis Borges, e «Realidad», cui si aggiungerà poco dopo «Buenos Aires Literaria». Di questi anni è il romanzo intitolato *Soliloquio*, che ricorderà in due riprese: «Ho bruciato un romanzo di seicento pagine, per esempio. Oggi me ne dispiace perché so che c'erano delle cose belle in quel romanzo, che mi piacerebbe aver conservato come documento personale, autobiografico. Era un romanzo molto sentimentale, ma in cui c'erano delle situazioni drammatiche, estreme, e delle lunghe discussioni. Mi piacerebbe sapere oggi come le avevo organizzate. Non me ne resta che un'idea generale» (G. Bermejo). «Il protagonista, che aveva molto di me stesso, rappresentava il

giovane argentino super-lettore, super-coltivato, europeizzato quanto a gusti letterari, e ciò nonostante molto ancorato all'Argentina, perché mi ricordo che c'erano in quel romanzo cose che non faccio quasi mai: delle descrizioni» (Prego).

1948-1952

Scrive *Imagen de John Keats*. Con dedica a «Daniel Devoto, amico di sempre», è la più impegnativa dichiarazione di poetica in forma di ritratto, « Un libro romantico - si legge nelle prime righe -, attento al suo impulso e al suo tema con fedeltà di girasole». Si tratta di due tomi per un totale di 546 cartelle dattiloscritte numerate di seguito. A Parigi, Cortázar riscriverà l'opera a macchina, rivedendola parzialmente. Non si deciderà mai a pubblicarla.

1949

Pubblica il « poema drammatico » *Los reyes* a cura di Daniel Devoto. «[...] fu accolto con un silenzio assoluto e cavernoso nonostante Borges lo avesse già pubblicato sulla sua rivista "Los Anales de Buenos Aires" [1947]. Ha uno stile da esteta, molto raffinato, ma il linguaggio in fondo è molto tradizionale. Una cosa a metà fra Valéry e Saint-John Perse» (Harss). È il mito del Labirinto e del Minotauro, ma in una «versione totalmente opposta alla classica» (Harss).

Termina un romanzo breve, *Divertimento*, che alcuni amici presentano alla Editorial Losada, ma che viene rifiutato perché contiene «malas palabras». Verrà stampato solo nel 1986 a cura di Saul Yurkievich (ed. Sudamericana). In calce al libro si legge: «Buenos Aires, Carnaval de ^49». Il libro, ambientato a Buenos Aires, inaugura, secondo Yurkievich, la scrittura «romanzesca» di Cortázar.

Primo soggiorno a Parigi, grazie a una borsa di studio del governo francese. Viaggio in Italia.

1950

Scrive il romanzo *El examen*, che verrà pubblicato soltanto postumo nel 1986 (ed. Sudamericana). La data in calce al libro è 21 settembre.

1951

Prima edizione di *Bestiario*. Alla fine dell'anno si stabilisce definitivamente a Parigi. La decisione viene presa liberamente, senza nessun tipo di costrizione politica. Nella capitale francese trova impiego come imballatore presso un'agenzia di distribuzione libraria. Parigi e Buenos Aires resteranno le due grandi «metafore» della sua vita.

1952

Inizia a lavorare come traduttore indipendente per l'Unesco.

1953

Sposa Aurora Bernárdez. Viaggio in Italia. Inizia a tradurre i racconti e gran parte dei saggi di Edgar Allan Poe.

1954

È a Montevideo come traduttore dell'Unesco. Sulla rivista «La Torre » pubblica il saggio *Para una poética*, riflessione sull'atto poetico come conoscenza differente da quella del procedimento logico e ad esso alternativa.

1956

Pubblica *Final del juego*. Appare anche la traduzione delle *Obras en prosa* di Edgar Allan Poe, nelle Ediciones de la Universidad de Puerto Rico. Cortázar premette all'edizione una *Vida de Edgar Allan Poe*, che, dopo quelli dedicati a Keats, è uno dei più importanti ritratti d'autore della sua opera di poetica. Tra l'altro, organizza i racconti di Poe secondo un criterio tematico e non cronologico, che più tardi riprenderà per sistemare i propri.

1959

Pubblica *Las armas secretas*, dove viene inclusa la long short story intitolata *El perseguidor*.

1960

Viaggio negli Stati Uniti (Washington e New York). Pubblica il romanzo *Los premios*.

1961

A Parigi, la casa editrice Fayard pubblica la traduzione di *Los premios*: è la prima traduzione di un'opera di Cortázar. Primo viaggio nella Cuba socialista, dove tornerà regolarmente e di cui resterà osservatore partecipe e attento.

1962

Pubblica *Historias de cronopios y de famas* e il saggio *Algunos aspectos del cuento*, che nasce come conferenza pubblica tenuta a La Habana. Fra il 1960 e il 1963 acquista la casa di Saignon, in Provenza, dove passerà lunghi soggiorni estivi.

1963

Pubblica il romanzo *Rayuela*. Il libro, il cui primo titolo doveva essere «Mandala», è un evento letterario di portata internazionale. Varie traduzioni di sue opere in Francia, Italia e Germania. A Cuba è membro della giuria del Premio Casa de las Américas.

1964

Pubblica un'edizione ampliata di *Final del juego* e un'antologia di *Cuentos* (ed. Casa de las Américas) già editi, a cura di Antón Ar- rufat. Un capitolo di *Rayuela* viene pubblicato sulla rivista «Casa de las Américas».

1965

Prepara per la casa editrice Einaudi una raccolta quasi completa dei racconti pubblicati, con il titolo generale di *Bestiario*. I testi sono divisi per sezioni tematiche - o meglio, come scrisse Cortázar a proposito di quelli di Poe, per «continuità di atmosfera» - in «Riti», «Giuochi» e «Passaggi». Stesso criterio adotterà Cortázar per l'edizione completa dei racconti che Alianza Editorial pubblicherà fra il 1976 e il 1985, con l'aggiunta di una ulteriore sezione: «Ahí y ahora».

1966

Pubblica *Todos los fuegos el fuego* e *On déploire la*, racconto, quest'ultimo, ispirato a serigrafie originali di Guido Llinas. Sulla rivista «Unión» di La Habana appare l'articolo *Para llegar a Lezama Lima*, un omaggio ermeneutico all'autore del romanzo *Paradiso*, che Cortázar amò moltissimo.

1967

Pubblica *La vuelta al día en ochenta mundos* e l'antologia di racconti già editi *El perseguidor y otros cuentos* (Centro Editor de América Latina). Incide il disco *Cortázar lee a Cortázar* (ed. Laberinto), dove appunto legge, con una presentazione improvvisata, alcuni brani della propria opera. Viaggio a La Habana.

1968

Pubblica il romanzo «sperimentale» *62: modelo para armar*, Buenos Aires Buenos Aires, con fotografie di Sara Facio e Alicia d'Amico; *Ceremonias*, che riunisce tutti i racconti di *Einai del juego* e *Las armas secretas*; *La bande (sculptée à Reinhoud, vue par Julio Cortázar)* (ed. Galerie de France). Lungo soggiorno a New Delhi con Aurora Bernárdez, ospiti di Octavio e Marie-José Paz. Alla fine dell'anno si separa da Aurora Bernárdez.

1969

Pubblica *Último Round*, dove viene incluso il testo saggistico *Del cuento breve y sus alrededores*, e *Casa tomada* (ed. Minotauro) con tratti di Juan Fresán.

1970

Pubblica un libro di *Relatos*, con testi estratti dalle prime quattro raccolte di racconti; *Viaje alrededor de una mesa*, testo redatto in seguito a una tavola rotonda tenutasi in aprile a Parigi sul tema: «L'intellectuel et la politique»; *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, testo di un dibattito polemico con Mario Vargas Llosa e Oscar Collazos, pubblicato dapprima sulla rivista « Marcha » di Montevideo, a partire dall'aprile 1969; *Les Discours du Pince-Gueule*, su litografie di Julio Silva. Viaggio in Cile da Salvador Allende con la seconda moglie Ugné Karvélis.

1971

Pubblica *Pameos y Meopas*, poesie scritte fra il 1944 e il 1958, che considera come un «erbario per i giorni di pioggia», e *La isla a mediodía y otros relatos* (ed. Salvat), racconti già editi a cura di Ana María Matute. Nella primavera scoppia *l'affaire Padilla*: il poeta Herberto Padilla, accusato di propaganda contro il regime castrista di Cuba, viene incarcerato per diverse settimane. 54 intellettuali europei e latinoamericani, in gran parte favorevoli alla rivoluzione cubana, firmano una lettera in cui vengono richieste a Fidel Castro informazioni sulla natura dell'arresto e si ricordano le parole di Che Guevara a proposito del diritto di critica in area socialista. Il 29 aprile Padilla si esibisce in una confessione pubblica, accusandosi dei peggiori delitti. Nuova lettera - pubblicata su « Le Monde » - di una parte dei firmatari della prima, che esprimono una dura condanna di metodi che ricordano « i momenti più sordidi dello stalinismo ». Cortázar firma la prima lettera, poi, coinvolto in una polemica della stampa che vorrebbe trasformarla in una condanna senza appello

del regime cubano, preferisce astenersi dalla seconda, ma prende ugualmente le distanze da Fidel Castro, il quale, per parte sua, reagisce violentemente contro gli intellettuali «borghesi».

1972

Pubblica *Prosa del observatorio*, una sorta di reportage dall'India in forma di poema in prosa, con fotografie di Cortázar in collaborazione con Antonio Gálvez, e *La fosse de Babel*, in collaborazione con André Balthasar, Italo Calvino e Joyce Mansour, su litografie di Reinhoud.

1973

Pubblica il romanzo *Libro de Manuel* e per il lancio del libro torna in Argentina, dove poco dopo e proprio a causa del libro – una sorta di costola di *Rajuela* virata al politico -, verrà dichiarato «indesiderabile». Da questo momento il suo esilio diventerà anche politico. In Francia, *Libro de Manuel* ottiene il Prix Médicis per l'autore straniero e Cortázar ne devolverà i diritti d'autore in favore degli aiuti ai prigionieri politici argentini. Dall'Argentina viaggia in Perú, Ecuador e Cile, dove incontra Salvador Allende. Pubblica *La casilla de los Morelli* che riunisce, a cura di Julio Ortega, testi soprattutto «teorici» da *Rajuela*, *La vuelta al día en ochenta mundos* e *ultimo Round*, nonché l'ormai famoso *Algunos aspectos del cuento*. Il risultato è un libro di Cortázar secondo Ortega che è un insostituibile manuale di poetica d'autore. Appare anche *Reunión* (ed. Quiman- tú), antologia di testi già editi.

1974

Pubblica *Octaedro*. Viaggio negli Stati Uniti per una riunione del Pen Club e del Center for Inter-American Relations. Partecipa al Tribunale Russel.

1975

Viene invitato negli Stati Uniti dall'Università dell'Oklahoma, dove tiene un ciclo di quattro conferenze sulla letteratura ispanoamericana e sulla propria opera. La sua permanenza culmina con un simposio a lui dedicato dall'Università. I lavori letti in questa occasione e due delle sue conferenze vengono riuniti nel volume *The Final Island: the Fiction of Julio Cortázar* (ed. University of Oklahoma Press, 1978). Pubblica *Fantomas contra los vampiros multinacionales*; *Silvalandia*, su quadri di Julio Silva; una *Antologia* di testi (ed. Librería del Colegio) da *Historias de cronopios y de famas* e *62: modelo para armar*. Viaggio a Ciudad de México per partecipare alla terza riunione della Comisión Internacional de Investigación de los crímenes de la Junta Militar de Chile.

1976

Gli viene assegnata la «Grand Aigle d'Or» della città di Nizza per l'insieme dell'opera. Pubblica *Estrictamente no profesional*. *Humanarlo*, ripreso poi in *Territorios*, su fotografie di Sara Facio e Alicia d'Amico, e *Le Bestiaire d'Alojs Zòtl*. Viaggio in Nicaragua.

1977

Pubblica *Alguien qui anda par ahij otros relatos*, che viene messo all'indice in Argentina dalla giunta militare del generale Videla.

1978

Libro de Manuel viene pubblicato negli Stati Uniti con l'aggiunta di una nota: «Questo libro è stato terminato nel 1972. L'Argentina era allora sotto la dittatura del generale Alejandro Lanusse e fin da allora erano evidenti l'intensificazione della violenza e la violazione dei diritti umani. Tali abusi sono continuati e sono stati incrementati sotto la giunta del generale Videla. La testimonianza delle torture menzionata alle pagine

373-84 costituisce solamente l'inizio di un inferno di cui gli argentini hanno prove orribili tutti i giorni. Anche se le dittature hanno cambiato nome, l'oppressione e la repressione sono aumentate ancora; pertanto i riferimenti all'Argentina e agli altri paesi latinoamericani sono oggi validi come lo furono quando questo libro venne scritto». Publica *Territorios*, libro- collage di prose saggistiche; *Tendreparcours*, su fotografie di Frédéric Barzilei; *Conversaciones con Cortázar*, a cura di Ernesto González Bermejo.

1979

Publica *Un tal Lucas*. Registra il documentario di 50 minuti *Julio Cortázar*, realizzato a partire da un'intervista con Alain Sicard. Si separa da Ugné Karvélis. Viaggio in Nicaragua, in appoggio alla Rivoluzione Sandinista. Viaggio con la nuova compagna, Carol Dunlop, a Panama, dove conosce il generale Omar Torrijos.

1980

Publica *Queremos tanto a Glenda; Un elogio del tres*, su dipinti di Luis Tomasello e *Monsieur Lautrec* (ed. Ameris), su disegni di Hermenegildo Sabat. Viaggio a Cuba e in Nicaragua. Inizia una vasta campagna internazionale a favore della rivoluzione nicaraguense. Tiene un corso presso l'Università di Berkeley, in California.

1981

Publica *Varis: Ritmos de una ciudad*, su fotografie di Alecio de Andrade. In agosto, Mitterand gli concede la nazionalità francese. La cosa, che viene a sancire uno stato di fatto, non ha per Cortázar eccessivo valore simbolico, mentre al contrario gli elimina una serie di impicci burocratici. Gli viene diagnosticata la leucemia.

1982

Con partenza il 23 maggio, viaggio Parigi-Marsiglia in 33 giorni con Carol Dunlop. Le regole: mai uscire dall'autostrada, esplorare nel dettaglio due aree di parcheggi al giorno con sosta obbligata per la notte nella seconda, tenere un minuzioso diario di viaggio a due: ne nascerà *Los autonautas de la cosmopista*. Carol Dunlop, anch'essa malata di leucemia, muore in autunno. In novembre nuovo viaggio in Nicaragua.

1983

Pubblica *Deshoras; Los autonautas de la cosmopista, viaje atemporal París-Marsella*, scritto in collaborazione con Carol Dunlop e con illustrazioni di Stéphane Hébert, figlio di Carol: i diritti del libro vengono devoluti al movimento sandinista; le cronache saggistiche di *Nicaragua, tan violentamente dulce; Negro el diez*, su serigrafie di Luis Tomasello. Viaggio a La Habana per una riunione del Comité Permanente de Intelectuales por la Soberanía de los pueblos de Nuestra América. Ancora un viaggio in Nicaragua, dove riceve dal ministro della cultura Ernesto Cardenal la «Orden de la Independencia Cultural Rubén Darío».

1984

Muore il 12 febbraio. Appaiono: le poesie di *Salvo el crepùsculo* e di *Pameos, Meopas y Prosemas; Alto el Perú*, su fotografie di Manja Offerhaus; *Argentina, años de alambradas culturales*, a cura di Saul Yurkievich; *La fascinación de las palabras*, intervista autobiografica con Omar Prego; *Nada a Pehuajó*, atto unico, e *Adiós Robinson*, testo radiofonico.

Bibliografia

Opere di Julio Cortázar

Presencia, El Bibliófilo, Buenos Aires 1938.

Los reyes, Ed. de Angel Gulab y Aldabahor, Buenos Aires 1949 [trad. it. *I re*, Einaudi, Torino 1994].

Bestiario, Sudamericana, Buenos Aires 1951 [trad. it. *Bestiario*, Einaudi, Torino 1965].

Final del juego, Los presentes, México 1956; 2ª ed. ampliata, Sudamericana, Buenos Aires 1964 [trad. it. *Fine del gioco*, in *Bestiario cit.*]¹.

Les armas secretas, Sudamericana, Buenos Aires 1959 [trad. it. *Le armi segrete*, in *Bestiario cit.*].

Los premios, Sudamericana, Buenos Aires 1960 [trad. it. *Il viaggio premio*, Einaudi, Torino 1983].

Historias de cronopios y de famas, Minotauro, Buenos Aires 1962 [trad. it. *Storie di cronopios e di fama*, Einaudi, Torino 1971].

Rayuela, Sudamericana, Buenos Aires 1963 [trad. it. *Il gioco del mondo*, Einaudi, Torino 1969].

Todos los fuegos el fuego, Sudamericana, Buenos Aires 1966.

On déplore la, S. L. Bruñidor, Paris 1966.

La vuelta al día en ochenta mundos, Siglo xxi, México 1967.

Buenos Aires, Buenos Aires, Sudamericana, Buenos Aires 1968.

Ceremonias, Seix-Barral, Barcelona 1968.

¹ La traduzione non comprende i racconti *Il movente* e *Torito*.

62. *Modelo para armar*, Sudamericana, Buenos Aires 1968 [trad. it. *Componibile 62*, Einaudi, Torino 1974].

Ultimo Round, Siglo xxi, México 1969.

Les Discours du Pince-Gueule, Michel Cassé, Paris 1970.

Viaje alrededor de una mesa, Ed. Rayuela, Buenos Aires 1970.

Literatura en la revolución y revolución en la literatura, Siglo xxi, México 1970.

Relatos, Sudamericana, Buenos Aires 1970.

Rámeos y Meopas, Ocnos, Barcelona 1971.

Prosa del observatorio, Lumen, Barcelona 1972.

La fosse de Babel, Georges Girard, Clot, Bramsen et Georges, Paris 1972.

Libro de Manuel, Sudamericana, Buenos Aires 1973.

La casilla de los Morelli, a cura di. Julio Ortega, Tusquets, Barcelona 1973-

Octaedro, Sudamericana, Buenos Aires - Alianza, Madrid 1974 [trad. it. *Ottaedro*, Einaudi, Torino 1979].

Fantomas contra los vampiros multinacionales, Excelsior, México 1975-

Silvalandia, Cultural G.D.A., México 1975.

Estrictamente no profesional. Humanario, La Azotea, Buenos Aires 1976. Poi in *Territorios*, Siglo xxi, México 1978.

Le Bestiaire d'Aloys Zötl, F. M. Ricci, Paris 1976.

Alguien que anda por ahí, Alfaguara, Madrid - Ed. Hermes, México 1977 [trad. it. *Qualcuno che passa di qui*, Guanda, Parma 1984].

Territorios, Siglo xxi, México 1978.

Tendre parcours, Presse Europrinte (Portogallo), Paris 1978.

Un tal Lucas, Alfaguara, Madrid 1979.

Queremos tanto a Glenda, Nueva Imagen, México 1980 [trad. it. *Tanto amore per Glenda*, Guanda, Parma 1983].

Un elogio del tres, Dolf Hürlimann, Zürich 1980.

París. Ritmos de una ciudad, Edhasa, Barcelona 1981.

Deshoras, Nueva Imagen, México 1983.

Los autonautas de la cosmopista, viaje atemporal París-Marsella, Muchnik, Barcelona - Gallimard, Paris 1983.

Nicaragua, tan violentamente dulce, Nouveau Nicaragua, Managua 1983; Muchnik, Barcelona 1984.

Negro el diez, Maximilien Goiol, París 1983.

Alto el Perú, Katún, México 1984.

Pameos, Meopas y Prosemas, Muchnik, Barcelona 1984.

Salvo el crepúsculo, Nueva Imagen, México 1984; Alfaguara, Madrid 1985.

Argentina, años de alambradas culturales, Muchnik, Barcelona 1984.

La fascinación de las palabras, Muchnik, Barcelona 1984. *Nada a Pehuajó y Adiós, Robinson*, Katún, México 1984. *Obra crítica*, 3 vol., a cura di Saul Yurkievich (I), Saul Sosnowski

(II) e Jaime Alazraki (III), Alfaguara, Madrid 1994. *Diario de Andrés Fava*, Alfaguara, Madrid 1995. *Imagen de John Keats*, Alfaguara, Madrid 1996.

Saggi d'autore

Calvino, Italo, *Cronopios e famas*, in «L'informatore librario», Roma, agosto 1971.

Fuentes, Carlos, «Rayuela: la novela como caja de Pandora», in *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México 1969. Lezama Lima, José, *Cortázar y el comienzo de la otra novela*, in AA.W., *Julio Cortázar*, a cura di Pedro Lastra, Taurus, Madrid 1981.

Luzi, Mario, *I capricci di Cortázar*, in «L'Albero», 1971, n. 47. Vargas Llosa, Mario, *La trompette de deyá*, prefazione a J. Cortázar,

Nouvelles 1945-1982, Gallimard, Paris 1993. Yurkievich, Saul, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Muchnik, Madrid 1994.

Saggi biografici

Berriot, Karine, *Julio Cortázar l'enchanteur*, Presse de la Renaissance, Paris 1988.

Cortázar, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, Gallimard, Paris 1986. Gonzáles Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, Barcelona 1978.

Harss, Luis, Julio Cortázar, o la cachetada metafísica, in *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires 1966.

Studi e articoli

Acutis, Cesare, Siamo la somma degli atti degli altri, in «Quaderni

iberoamericani», Torino 1973-74, n. 42-44. Alazraki, Jaime, *En busca del Unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Gredos, Madrid 1983.

Barrenechea, Ana María, *La literatura fantástica argentina*, Ed. Universitaria, México 1957, pp. 73-94.

Campra, Rosalba, La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar, Giardini editori, Pisa 1978.

De Sola, Graciela, *Cortázar y el hombre nuevo*, Sudamericana, Buenos Aires 1973.

García Canclini, Néstor, *Cortázar. Una antropología poética*, Nova, Buenos Aires 1968.

Me Adam, Alfred, El individuo y el otro: crítica a los cuentos de julio Cortázar, La librería, New York - Buenos Aires 1971.

Ortega, Julio, *Rayuela*, in *La contemplación y la fiesta*, Monte Ávila, Caracas 1969.

Picón Garfield, Evelyn, *Es Julio Cortázar un surrealista?*, Grados, Madrid 1975.

Rodríguez Monegal, Emir, Le «Yantóme» de Lautréamont, in AA.W., Julio Cortázar cit.

Scholz, Laslo, *El arte poética de Julio Cortázar*, Castañeda, Buenos Aires 1977.

Sosnowski, Saul, *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, Ediciones Noé, Buenos Aires 1973.

Bestiario

*A Paco
Che amava i miei racconti*

Titolo originale Bestiario
Traduzione di Flaviarosa Nicoletti Rossini

Casa occupata

Ci piaceva la casa perché oltre ad essere spaziosa e antica (ora che le case antiche soccombono alla più vantaggiosa liquidazione dei loro materiali) conservava i ricordi dei nostri bisavoli, del nonno paterno, dei nostri genitori e di tutta la nostra infanzia.

Ci abituammo, Irene ed io, a persistervi da soli, cosa che era una follia perché in quella casa potevano vivere otto persone senza darsi fastidio. Facevamo le pulizie il mattino, alzandoci alle sette, e intorno alle undici lasciavo a Irene le ultime camere da spolverare per andare in cucina. Pranzavamo a mezzogiorno, sempre puntuali; non restava molto da sbrigare, tranne pochi piatti sporchi. Era piacevole pranzare pensando alla casa profonda e silenziosa e a come bastassimo noi soli per mantenerla pulita. A volte arrivammo a credere che fosse lei a impedire che ci sposassimo. Irene rifiutò due pretendenti senza seri motivi, e a me morì Maria Esther prima che decidessimo di fidanzarci ufficialmente. Ci affacciammo alla quarantina con l'inespressa convinzione che il nostro semplice e silenzioso matrimonio di fratelli fosse la necessaria conclusione della genealogia fondata dai bisavoli nella nostra casa. Un giorno saremmo morti là, cugini improbabili e schivi avrebbero ereditato la casa e l'avrebbero rasa al suolo per arricchirsi con il terreno e i mattoni; o meglio, noi stessi l'avremmo abbattuta come giustizieri prima che fosse troppo tardi.

Irene era una ragazza nata per non dare noia a nessuno. Tolte le attività del mattino, trascorreva la giornata facendo lavori a maglia sul sofà o in camera sua. Non so perché tessebbe tanto,

credo che i lavori a maglia siano per le donne il grande pretesto per non fare niente. Irene non era così, ordiva sempre cose necessarie, golf per l'inverno, calze per me, liseuse e sottovesti per lei. Qualche volta tesseva una sottoveste e poi la disfaceva in un momento perché qualcosa non le piaceva; era divertente vedere nel cestino il mucchio di lana increspata che si rifiutava di perdere la sua forma di poche ore. Il sabato ero io che andavo in centro a comperarle la lana; Irene si fidava del mio gusto, era contenta dei colori e non dovette mai restituire alcuna matassa. Profittavo di queste uscite per fare un giro nelle librerie e domandare inutilmente se c'erano novità di letteratura francese. Dal 1939 non arrivava niente di importante in Argentina.

Ma è della casa che mi interessa parlare, della casa e di Irene, perché io non conto. Mi domando che cosa avrebbe fatto Irene senza i lavori a maglia. Si può rileggere un libro, ma quando un pullover è finito non si può ripeterlo impunemente. Un giorno trovai l'ultimo cassetto del comò di canfora pieno di scialletti bianchi, verdi, lilla. Erano in naftalina, appilati come in una merceria; non ebbi il coraggio di domandare a Irene cosa pensasse di farne. Non avevamo bisogno di guadagnarci da vivere, tutti i mesi arrivavano i soldi dalla campagna e il denaro aumentava. Ma Irene si svagava solo con i lavori a maglia, dimostrava un'abilità meravigliosa e a me fuggivano le ore guardandole le mani simili a ricci argentei, ferri in su e in giù e uno o due cestini a terra dove si agitavano costantemente i gomitoli. Era bello.

Come potrei dimenticare la distribuzione della casa. La stanza da pranzo, una sala con arazzi, la biblioteca e tre grandi camere da letto rimanevano nella parte più interna, quella che guarda su Rodríguez Peña. Solo un corridoio con la sua massiccia porta di rovere isolava quella parte dall'ala frontale dove si trovavano un bagno, la cucina, le nostre camere da letto e il living centrale, con il quale comunicavano le camere da letto e il corridoio. Si entrava

nella casa attraversando un atrio con maioliche, e la porta finestra dava sul living. Di modo che si entrava attraverso l'atrio, si apriva il cancello e si passava nel living; si avevano allora sui due lati le porte delle nostre camere da letto, e di fronte il corridoio che conduceva nella parte più interna; continuando per il corridoio, si oltrepassava la porta di rovere e più oltre cominciava l'altro lato della casa, oppure si poteva girare a sinistra proprio davanti alla porta e proseguire per un corridoio più stretto che portava in cucina e in bagno. Quando la porta era aperta ci si accorgeva subito che la casa era molto grande; altrimenti dava l'impressione di uno di quegli appartamenti che si costruiscono adesso, fatti per muoversi appena; Irene ed io vivevamo sempre in questa parte della casa, quasi mai oltrepassavamo la porta di rovere, salvo che per fare le pulizie, perché è incredibile quanta terra si accumuli sui mobili. Buenos Aires sarà una città pulita, ma lo deve ai suoi abitanti e non ad altro. C'è troppa terra nell'aria, appena soffia un po' di vento si palpa la polvere sui marmi delle consolle e fra i rombi dei centrini di macramè; è una vera fatica toglierla bene con il piumino, vola e resta sospesa in aria, un momento dopo si deposita di nuovo sui mobili e sui ripiani.

Lo ricorderò sempre con precisione perché fu semplice e senza particolari inutili. Irene stava lavorando a maglia in camera sua, erano le otto di sera e all'improvviso mi venne in mente di mettere sul fuoco il bricco del mate. Mi avviai per il corridoio fino a trovarmi davanti alla porta di rovere che era socchiusa, e stavo girando verso la cucina quando sentii qualcosa nella sala da pranzo o nella biblioteca. Il suono arrivava indistinto e sordo, come il rovesciarsi di una sedia sul tappeto o un soffocato sussurro di conversazione. Lo udii anche, nello stesso momento o un secondo più tardi, in fondo al corridoio che andava da quelle stanze alla porta. Mi gettai contro la porta prima che fosse troppo tardi, la chiusi di colpo appoggiandomi con il corpo;

fortunatamente la chiave era infilata dalla nostra parte e inoltre feci scorrere il grande chiavistello per maggior sicurezza.

Andai in cucina, scaldai il bricco, e quando fui di ritorno con il vassoio del mate dissi a Irene:

- Ho dovuto chiudere la porta del corridoio. Hanno occupato la parte in fondo.

Lasciò cadere il lavoro a maglia e mi guardò con i suoi gravi occhi stanchi.

- Ne sei sicuro?

Annuii.

- Allora, - disse raccogliendo i ferri, - dovremo vivere da questo lato.

Io preparavo il mate con molta cura, ma lei tardò un istante a riprendere il suo lavoro. Ricordo che stava facendo una sottoveste grigia; mi piaceva quella sottoveste.

I primi giorni ci sembrò penoso perché entrambi avevamo lasciato nella parte occupata molte cose che amavamo. I miei libri di letteratura francese, per esempio, erano tutti nella biblioteca. Irene sentiva la mancanza di certe tovagliette, di un paio di pantofole che le tenevano tanto caldo in inverno. Io rimpiangevo la mia pipa di ginepro e credo che Irene pensasse a una bottiglia di Esperidina oramai antica. Frequentemente (ma questo accadde solo nei primi giorni) chiudevamo qualche cassetto dei comò e ci guardavamo con tristezza.

- Qui non c'è.

Ed era una cosa in più di tutto quel che avevamo perduto all'altro lato della casa.

Ma ne fummo anche avvantaggiati. Le pulizie furono talmente semplificate che anche alzandoci tardissimo, alle nove e mezzo per esempio, non erano ancora suonate le undici che già ce ne stavamo con le mani in mano. Irene si abituò a venire con me in cucina e ad aiutarmi a preparare il pranzo. Ci pensammo bene, e decidemmo così: mentre io preparavo il pranzo, Irene avrebbe cucinato piatti da mangiare freddi la sera. Ce ne rallegrammo

perché è sempre seccante dover abbandonare le proprie camere sul far della sera e mettersi a cucinare. Adesso ci bastava la tavola in camera di Irene e i piatti freddi.

Irene era contenta perché le restava più tempo per lavorare a maglia. Io mi sentivo un po' smarrito senza i libri, ma per non rattristare mia sorella presi a sfogliare la collezione di francobolli di papà, e questo mi servi ad ammazzare il tempo. Ci divertivamo molto, ciascuno occupato nelle cose sue, quasi sempre riuniti nella camera di Irene, che era più comoda. A volte Irene diceva:

- Guarda il punto che mi è venuto. Non ti sembra il disegno di un trifoglio?

Un momento dopo ero io che le mettevo sotto gli occhi un quadratino di carta affinché ammirasse il valore di un francobollo di Eupen-et-Malmédy. Stavamo bene, e a poco a poco cominciavamo a non pensare. Si può vivere senza pensare.

(Quando Irene sognava ad alta voce io mi svegliavo subito. Non mi sono mai potuto abituare a quella voce da statua o da pappagallo, voce che viene dai sogni e non dalla gola. Irene diceva che i miei sogni erano fatti di grandi scossoni che qualche volta facevano cadere la coperta. Le nostre camere da letto erano divise dal living, ma di notte si sentiva tutto nella casa. Ci sentivamo respirare, tossire, presentivamo il gesto che conduce all'interruttore della lampadina, le mutue e frequenti insonnie.

A parte questo, tutto era silenzioso nella casa. Di giorno, solo i rumori domestici, lo strofinio metallico dei ferri da cucito, uno scricchiolio nel voltare le pagine dell'album filatelico. La porta di rovere, credo di averlo già detto, era massiccia. Nella cucina e nel bagno, che erano contigui alla parte occupata, ci mettevamo a parlare a voce più alta oppure Irene cantava qualche ninnananna. In una cucina c'è troppo rumore di stoviglie e bicchieri perché altri suoni vi irrompano. Quasi mai permettevamo lì il silenzio, ma quando tornavamo alle camere da letto e al living, allora la casa si faceva silenziosa e in penombra, camminavamo

persino più piano per non darci noia a vicenda. Credo fosse per questa ragione che di notte, quando Irene cominciava a sognare ad alta voce, io mi svegliavo subito).

E quasi come ripetere la stessa cosa, salvo le conseguenze. Di notte mi viene sete, e prima di andare a letto dissi a Irene che andavo in cucina a prendere un bicchiere d'acqua. Dalla porta della camera da letto (lei lavorava a maglia) udii il rumore in cucina; forse nella cucina o forse nel bagno perché il gomito del corridoio spegneva i suoni. Irene fu colpita dal modo brusco con cui mi fermai, e venne accanto a me senza dire una parola. Restammo ad ascoltare i rumori, notando distintamente che provenivano da questa parte della porta di rovere, nella cucina e nel bagno, o nello stesso corridoio, dove incominciava il gomito quasi al nostro fianco.

Irene e la feci correre con me fino alla porta finestra, non ci voltammo indietro. I rumori si udivano sempre più forti ma sempre sordi, alle nostre spalle. Chiusi d'un colpo la porta e restammo nell'atrio. Ora non si udiva nulla.

- Hanno occupato questa parte, - disse Irene. Il lavoro a maglia le pendeva dalle mani e i fili arrivavano fino alla porta e vi si perdevano sotto. Quando vide che i gomitoli erano rimasti dall'altro lato lasciò cadere il lavoro senza guardarlo.

- Hai avuto tempo di portare via qualcosa? - le domandai inutilmente.

- No, niente.

Restavamo con quel che avevamo indosso. Mi ricordai dei quindicimila pesos nell'armadio della mia camera da letto. Troppo tardi ormai.

Poiché mi era rimasto l'orologio da polso, vidi che erano le undici di sera. Cinsi con un braccio la vita di Irene (credo che lei stesse piangendo) e uscimmo in strada. Prima che ci allontanassimo, ebbi pietà, chiusi bene la porta d'entrata e gettai la chiave nel tombino. Che a un povero diavolo non venisse in

mente di rubare e di entrare in casa, a quell'ora e con la casa occupata.

Lettera a una signorina a Parigi

Andrée,

io non volevo venire ad abitare nel suo appartamento di via Suipacha. Non tanto per i coniglietti, piuttosto perché mi addolora entrare in un ordine chiuso, costruito ormai fin nelle più sottili maglie dell'aria, quelle che in casa sua preservano la musica della lavanda, il volo di un piumino per la cipria, il gioco del violino con la viola nel quartetto di RaraMi amareggia entrare in un ambito dove qualcuno che vive in modo preciso e raffinato ha disposto tutto come in una reiterazione visibile della propria anima, qui i libri (da una parte in spagnolo, dall'altra in inglese e in francese), lì i cuscini verdi, in questo preciso punto del tavolino il portacenere di cristallo che sembra il frammento di una bolla di sapone, e sempre un profumo, un suono, un crescere di piante, una fotografia dell'amico morto, rituale di vassoi del tè e mollette per lo zucchero... Oh, cara Andrée, com'è difficile opporsi, anche accettandolo con l'intera sottomissione del proprio essere, all'ordine minuzioso che una donna instaura nel luogo della sua lieve residenza. Quale colpa diventa il prendere una tazzina di metallo e spostarla all'altra estremità della tavola, posarla lì semplicemente perché uno è venuto con i suoi dizionari di inglese, e proprio da questa parte, a portata di mano, è dove dovranno stare. Muovere quella tazzina equivale a un orribile rosso improvviso nel bel mezzo di una modulazione di Ozenfant², come se di colpo tutte le corde dei contrabbassi si rompessero nello stesso tempo e con la stessa spaventosa staffilata nell'istante

più silenzioso di una sinfonia di Mozart. Muovere quella tazzina altera il gioco di corrispondenze di tutta la casa, di ciascun oggetto con l'altro, di ciascun momento della sua anima con l'anima intera della casa e con la sua lontana inquilina. E io non posso avvicinare la mano a un libro, ridurre appena il cono di luce di una lampada, aprire il carillon, senza che un sentimento di oltraggio e di sfida mi attraversi gli occhi come uno stormo di passerì.

Lei sa perché sono venuto in casa sua, nel suo quieto salotto corteggiato dal mezzogiorno. Tutto sembra tanto naturale, come sempre quando non si conosce la verità. Lei è andata a Parigi, io sono rimasto nel suo appartamento di via Suipacha, abbiamo elaborato un semplice e soddisfacente piano di mutua convenienza fino a quando settembre la riporterà di nuovo a Buenos Aires e mi proietterà in qualche altra casa, dove chissà... Ma non le scrivo per questo, questa lettera gliela invio a causa dei coniglietti, mi sembra giusto che lei ne sia al corrente; e perché mi piace scrivere lettere, e forse perché piove.

Ho traslocato giovedì scorso, alle cinque del pomeriggio, nella nebbia e nel tedio. Ho chiuso tante valige nella mia vita, ho passato tante ore a fare bagagli che non portavano da nessuna parte, che giovedì è stato un giorno pieno di ombre e di cinghie, perché quando vedo le cinghie delle valige è come se vedessi ombre, elementi di una sferza che mi colpisce indirettamente, nel modo più sottile e più orribile. Comunque, ho fatto le valige, ho avvisato la sua cameriera che mi sarei installato qui, e sono salito nell'ascensore. Proprio fra il primo e il secondo piano ho sentito che stavo per vomitare un coniglietto. Non gliene avevo mai detto niente, non per slealtà creda, solo che uno non si mette a spiegare alla gente che di tanto in tanto vomita un coniglietto. Poiché mi è sempre capitato mentre ero solo, tenevo la cosa per me, come ci si tengono per sé le prove di tante cose che accadono (o facciamo accadere) nell'assoluta intimità. Non mi rimproveri per questo, Andrée, non mi rimproveri. Di tanto in tanto mi capita di

vomitare un coniglietto. Non è una buona ragione per non vivere in una qualsiasi casa, non è una buona ragione perché uno debba vergognarsi e restare isolato e continuare a tacere.

Quando sento che sto per vomitare un coniglietto, mi ficco due dita in bocca come una pinza aperta, e aspetto di sentire nella gola la peluria tiepida che sale come un'effervescenza di sali di frutta. Tutto è veloce e igienico, avviene in un brevissimo istante. Estraggo le dita dalla bocca, e fra di esse stringo per le orecchie un coniglietto bianco. Il coniglietto sembra contento, è un coniglietto normale e perfetto, soltanto molto piccolo, piccolo come un coniglietto di cioccolato ma bianco e in tutto e per tutto un coniglietto. Lo poso sul palmo della mano, gli sollevo il pelo con una carezza delle dita, il coniglietto sembra soddisfatto di essere nato e freme e frega il musetto contro la mia pelle, muovendolo con quella triturazione silenziosa e solleticante del musetto di un coniglio contro la pelle di una mano. Cerca da mangiare e allora io (parlo di quando tutto ciò accadeva nella mia casa di periferia) lo porto con me sul balcone e lo poso nel grande vaso dove cresce il trifoglio che ho seminato apposta. Il coniglietto rizza del tutto le orecchie, avvolge un trifoglio tenero in un veloce mulinello del musetto, e io so che posso lasciarlo e andarmene, continuare per un po' di tempo una vita non dissimile da quella dei tanti che comperano i loro conigli nelle fattorie.

Fra il primo e il secondo piano, Andrée, come ad annunciare quale sarebbe stata la mia vita nella sua casa, seppi che stavo per vomitare un coniglietto. Subito ne fui impaurito (o era meraviglia? No, paura della stessa meraviglia, forse) perché prima di lasciare la mia casa, solo due giorni innanzi, avevo vomitato un coniglietto, e pensavo di potermene stare tranquillo per un mese, per cinque settimane, forse per sei, con un po' di fortuna. Guardi, io avevo risolto il problema dei coniglietti alla perfezione. Seminavo trifoglio sul balcone dell'altra mia casa, vomitavo un coniglietto, lo mettevo nel trifoglio e in capo a un mese, quando

cominciavo a sospettare che da un momento all'altro... allora regalavo il coniglio cresciuto alla signora de Molina, che credeva a un hobby e taceva. E già in un altro vaso cresceva un trifoglio tenero e propizio, io aspettavo senza alcuna preoccupazione la mattina in cui il solletico di una fine peluria che saliva mi avrebbe stretto la gola, e il nuovo coniglietto avrebbe ripetuto fin da quel momento la vita e le abitudini di quello precedente. Le abitudini, Andrée, sono forme concrete del ritmo, sono la quota di ritmo che ci aiuta a vivere. Non era poi tanto terribile vomitare coniglietti una volta entrati nel ciclo invariabile, nel metodo. Lei vorrà sapere la causa di tanta fatica, il perché di tutto quel trifoglio e della signora de Molina. Sarebbe stato preferibile uccidere subito il coniglietto e... Ah, dovrebbe vomitarne uno solo anche lei, prenderlo con due dita e posarlo sulla mano aperta, ancora aderente a lei nell'atto stesso, nell'aura ineffabile di una prossimità appena infranta. Un mese distanza molto; un mese significa dimensioni, pelo lungo, salti, occhi selvaggi, differenza assoluta. Andrée, un mese è un coniglio, fa davvero un coniglio; ma il minuto iniziale, quando il bioccolo tiepido e fremente nasconde una presenza inalienabile... Come una poesia nei primi minuti, il frutto di una notte di Idu- mea così nostro quanto noi stessi... e dopo non più, tanto isolato e distante nel suo piatto mondo bianco formato lettera.

Decisi, nondimeno, che appena il coniglietto fosse nato l'avrei ucciso. Sapevo che avrei dovuto vivere quattro mesi in casa sua: quattro - forse, con un po' di fortuna, tre - cucchiaini di alcool nel musetto. (Sa che la misericordia permette di ammazzare istantaneamente un coniglietto dandogli da bere un cucchiaino di alcool? Dopo, la sua carne diventa più gustosa, dicono, sebbene io... Tre o quattro cucchiaini di alcool, e dopo la stanza da bagno o un pacchetto tra i rifiuti).

Mentre superavo il terzo piano il coniglietto cominciò a muoversi nella mia mano aperta. Sara aspettava di sopra, per aiutarmi a trasportare le valige... Come spiegarle che un capriccio,

un negozio di animali? Avvolsi il coniglio nel mio fazzoletto, lo infilai nella tasca del soprabito e lo lasciai sbottonato per non schiacciarlo. Si muoveva appena. La sua minuta coscienza gli stava forse rivelando fatti importanti: che la vita è un movimento verso l'alto con clic finale, e che è anche un cielo basso, bianco, avvolgente e profumato di lavanda, in fondo a un pozzo tiepido.

Sara non vide nulla, la affascinava troppo l'arduo problema di accordare il suo senso dell'ordine alla mia valigia-armadio, alle mie carte e alla mia indifferenza per le sue elaborate spiegazioni fiorite di «per esempio». Appena mi fu possibile mi chiusi nel bagno; ucciderlo ora. Una sottile zona di calore avvolgeva il fazzoletto, il coniglio era bianchissimo e credo persino più bello degli altri. Non mi guardava, soltanto fremeva ed era contento, ciò che era il più orribile modo di guardarmi. Lo chiusi nell'armadietto vuoto e tornai ad aprire i bagagli, disorientato ma non infelice, non colpevole, non costretto a insaponarmi le mani per togliervi un'ultima convulsione.

Capii che non potevo ucciderlo. Ma quella stessa notte vomitai un coniglietto nero. E due giorni dopo uno bianco. E la quarta notte un coniglietto grigio.

Credo che lei ami il bell'armadio della sua camera da letto, con la grande porta che si apre generosa, con i ripiani sgombri per la mia roba. Ora li tengo lì. Li dentro. Pare impossibile; neppure Sara ci crederebbe. Perché Sara non sospetta di nulla, e il fatto che non sospetti di nulla dipende dalla mia orribile impresa, un'impresa che si porta via i miei giorni e le mie notti con un solo colpo di rastrello e mi va calcificando dentro e indurendo come quella stella marina che lei ha appeso sulla vasca e che ad ogni bagno sembra colmare il corpo di sale e di sferzate di sole e di grandi rumori della profondità.

Di giorno dormono. Ce ne sono dieci. Di giorno dormono. Con la porta chiusa, l'armadio è una notte diurna solamente per loro, dormono lì la loro notte in placida obbedienza. Porto con me le

chiavi della camera da letto quando vado in ufficio. Sara crederà che io non abbia fiducia nella sua onestà e mi osserva dubbiosa, glielo si legge in faccia tutte le mattine che vorrebbe dirmi qualcosa, ma alla fine tace e io ne sono ben contento. (Quando fa la camera, dalle nove alle dieci, cerco di fare rumore in salotto, metto un disco di Benny Carter che si diffonde in tutti gli ambienti, e poiché anche a Sara piacciono *saetas*⁴ e *pasodoble*⁵ l'armadio sembra silenzioso e forse lo è, perché per i coniglietti è già notte e l'ora del riposo).

Il loro giorno comincia dopo cena, quando Sara porta via il vassoio con un fitto tintinnare di mollette per lo zucchero, mi augura la buona notte - sì, me la augura, Andrée, la cosa più amara è che mi augura la buona notte - e si ritira in camera sua e improvvisamente sono solo, solo con il maledetto armadio, solo con il mio dovere e la mia tristezza.

Li lascio uscire, lanciarsi agili all'assalto del salotto, ad annusare vivaci il trifoglio nascosto nelle mie tasche e che ora crea sul tappeto effimeri ricami che essi alterano, smuovono, divorano in un momento. Mangiano bene, silenziosi e corretti, fino a quel momento non ho nulla da rimproverar loro, mi limito a osservarli dal sofà, con un libro inutile in mano - io che volevo leggermi tutti i suoi Giraudoux Andrée, e la storia argentina di Lopez che lei conserva nello scaffale in basso -; e si mangiano il trifoglio.

Sono dieci. Quasi tutti bianchi. Alzano la tiepida testa verso le lampadine del salotto, i tre soli immobili del loro giorno, essi che amano la luce perché la loro notte non ha né luna né stelle né fanali. Guardano il loro triplice sole e sono contenti. E così saltano lungo il tappeto sulle sedie, dieci leggere macchie ruotano come una costellazione da una parte all'altra, mentre io vorrei vederli quieti, vederli ai miei piedi e quieti - un po' il sogno di ogni dio, Andrée, il sogno mai realizzato degli dèi -, e non a insinuarsi dietro il ritratto di Miguel de Unamuno, attorno al vaso verde chiaro, nella nera cavità dello scrittoio, sempre meno di

dieci, sempre sei o otto, e io a domandarmi dove saranno andati a finire i due che mancano, e se Sara per una qualsiasi ragione si alzasse, e la presidenza di Rivadavia che io volevo leggere nella storia di Lopez.

Non so come faccio a resistere, Andrée. Lei ricorderà che era per riposare che sono venuto a casa sua. Non è colpa mia se di tanto in tanto vomito un coniglietto, se questo trasloco mi ha alterato anche all'interno - non è nominalismo, non è magia, è solo che le cose non possono variare tanto improvvisamente, e a volte le cose virano brutalmente e quando uno si aspetta lo schiaffo da destra. - Così, Andrée, o in altro modo, ma sempre così.

Le scrivo di notte. Sono le tre del pomeriggio, ma le scrivo durante la loro notte. Di giorno dormono. Che sollievo questo ufficio pieno di grida, di ordini, di macchine Royal, di vicepresidenti e di ciclostili! Che sollievo, che pace, che orrore, Andrée! Adesso mi chiamano al telefono, sono gli amici inquieti per le mie notti appartate, è Luis che mi invita a fare una passeggiata o Jorge che mi offre una poltrona per un concerto. Quasi non mi arrischio a rifiutare, invento prolungate e inefficaci storie di cattiva salute, di lavori di traduzione rimasti in arretrato, di evasione. E quando torno e salgo nell'ascensore - quel tratto fra il primo e il secondo piano - mi formulo ogni sera irrimediabilmente la vana speranza che non sia vero.

Faccio tutto quello che posso perché non rovinino le sue cose. Hanno rosicchiato un po' i libri dello scaffale più basso, lei li troverà nascosti affinché Sara non si accorga di nulla. Amava molto la sua lampada con il globo di porcellana pieno di farfalle e di cavalieri antichi? Ci si accorge appena dell'incrinatura, ho lavorato tutta la notte con una colla speciale di marca inglese - lei sa che le marche inglesi sono le migliori - e adesso mi ci metto a fianco in modo che nessuno la raggiunga un'altra volta con le zampe (è quasi bello vedere come gli piace fermarsi di botto e alzarsi sulle zampe, nostalgia dell'umano distante, forse

imitazione del loro dio che si muove e li guarda torvo; avrà osservato - forse, da bambina - che si può mettere in castigo un coniglietto contro il muro, fermo, con le zampine appoggiate e lasciarlo là quieto ore e ore).

Alle cinque del mattino (ho dormito un poco, sdraiato sul sofà verde sempre pronto a balzare in piedi ad ogni corsa felpata, ad ogni tintinnio) li metto nell'armadio, e faccio pulizia. Per questo Sara trova tutto in ordine sebbene qualche volta le abbia scorto una certa meraviglia contenuta, un rimanere a osservare un oggetto, una lieve decolorazione del tappeto, e di nuovo il desiderio di una domanda, ma io a fischiettare le variazioni sinfoniche di Franck⁷, di modo che niente. Perché raccontarle, Andrée, le sventurate minuzie di quell'alba sorda e vegetale, in cui mi muovo mezzo addormentato raccogliendo gambi di trifoglio, foglie sciolte, peli bianchi, sbattendo contro i mobili, pazzo di sonno, e il mio Gide che ritarda, Troyat⁸ che non ho tradotto, e le mie risposte a una signora lontana che si domanderà ormai se... ma perché continuare, perché continuare questa lettera che scrivo fra telefonate e colloqui.

Andrée, cara Andrée, la mia unica consolazione è che sono dieci e non uno di più. Sono passati quindici giorni da quando ho stretto nella mano un ultimo coniglietto, poi niente, soltanto loro dieci con me, la loro notte diurna e a crescere, oramai brutti e con il pelo lungo, già adolescenti e pieni di urgenze e capricci, mentre balzano sul busto di Antinoo⁹ (è Antinoo, vero, quel ragazzo che guarda come un cieco?) o si perdono nel living dove i loro movimenti creano rumori risuonanti, tanto che devo mandarli via di lì per paura che Sara li senta e mi compaia davanti orripilata, magari in camicia da notte - perché Sara deve essere così, in camicia da notte - e allora... Soltanto dieci, pensi a questa mia piccola gioia fra tanti guai, alla crescente calma con la quale, tornando a casa, oltrepasso i rigidi cieli del primo e del secondo piano.

Ho interrotto questa lettera perché avevo una riunione per le provvigioni. La continuo qui, in casa sua, Andrée, sotto un sordo chiaroscuro d'alba. E davvero il giorno dopo, Andrée? Uno spazio bianco della pagina sarà per lei l'intervallo, il ponte appena che unisce le mie parole di ieri con le mie parole di oggi. Dirle che durante quell'intervallo tutto si è infranto, dove lei vede un agile ponte io odo rompersi la cintura furiosa dell'acqua, per me questo lato del foglio, questo lato della mia lettera non è la continuazione della calma con la quale le scrivevo quando fui costretto a lasciarla per presenziare a quella riunione per le provvigioni. Nella loro cubica notte senza tristezza dormono undici coniglietti; forse proprio adesso, ma no, non adesso. Sull'ascensore, dopo, o entrando; ormai non importa dove, se il quando è ora, se può essere in uno qualsiasi degli ora che mi restano.

Basta, le ho scritto perché ci tengo a dimostrarle che non sono poi così colpevole nel disastro irrimediabile della sua casa. Lascerò che questa lettera l'aspetti qui, sarebbe sordido che la posta gliela facesse pervenire in un chiaro mattino di Parigi. La notte scorsa ho girato i libri del secondo scaffale; lo raggiungevano già, mettendosi ritti o saltando, hanno rosicchiato le costole per affilarsi i denti - non per fame, hanno tutto il trifoglio che compero per loro e immagazzino nei cassetti dello scrittoio. Hanno rotto le tende, le stoffe delle poltrone, la cornice dell'autoritratto di Augusto Torres, hanno riempito di peli il tappeto e si sono messi persino a gridare, fermi in circolo sotto la luce della lampada, in circolo quasi volessero adorarmi, e improvvisamente gridavano, gridavano come io non credo che gridino i conigli.

Invano ho cercato di togliere i peli che sciupano il tappeto, di stirare i bordi delle stoffe rosicchiate, di chiuderli di nuovo nell'armadio. Il giorno nasce, forse Sara si alzerà presto. È quasi strano che non mi importi di Sara. E quasi strano che non mi importi di vederli saltare in cerca di giocattoli improvvisati. Non

sono stato tanto colpevole, quando tornerà, vedrà che ho riparato molti dei guasti con la colla di marca inglese, ho fatto quel che potevo per evitarle una arrabbiatura... Quanto a me, dal dieci all'undici c'è un abisso invalicabile. Ecco: dieci andava bene, con un armadio, trifoglio e speranza, quante cose si possono fare. Non più con undici, perché dire undici significa sicuramente dodici, Andrée, dodici che sarà tredici. Allora ecco l'alba e una fredda solitudine che racchiude l'allegria, i ricordi, lei e forse assai di più. Ecco questo balcone su via Suipacha pieno d'alba, i primi rumori della città. Non credo che sarà difficile raccogliere undici coniglietti disseminati sul selciato, magari non si accorgeranno neppure di loro, affannati come saranno intorno all'altro corpo che conviene portar via subito, prima che passino gli scolari più mattinieri.

Lontana

Diario di Alina Reyes

12 gennaio.

È accaduto ieri notte un'altra volta, io stanchissima di braccialetti e di chiacchiere, di *pink champagne* e della faccia di Renato Vines, oh quella faccia da foca balbuziente, da ritratto di Dorian Gray all'ultimo stadio. Mi coricai con sapore di caramella alla menta, di Boogie del Banco Rojo, di mamma tutta sbadigli e cinerea (come diventa quando torna dalle feste, cinerea e addormentata, pesce enormissimo e così poco lei).

Nora che dice di addormentarsi con la luce, con il chiasso, fra le incalzanti cronache di sua sorella che si sveste. Come sono felici, io spengo la luce e le mani, mi svesto fra le grida del giorno e del movimento, voglio dormire e sono un'orribile campana rimbombante, un'onda, la catena che Rex trascina tutta la notte contro i ligustri. *Now I lay me down to sleep...* Devo ripetere versi, o il sistema di cercare parole in a, poi in a ed e, con le cinque vocali, con quattro. Con due e una consonante (ala, ora), con due consonanti e una vocale (tre, fra), e di nuovo versi, *la luna bajó a la fragna con su polisón de nardos, el nino la mira mira, el nino la està mirando*. Con tre e tre alternate, cabala, laguna; Cesare, alito, riposo.

Così passano le ore: di quattro, di tre e due, e più tardi i palindromi. Quelli facili, come attacca e accatta, o divertenti: Anna mia dàì manna. O i deliziosi anagrammi: Salvador Dali,

Avida Dollars; Alina Reyes, es *la reynay*... Bellissimo, questo, perché apre una strada, perché non conclude. Perché la regina e...

No, orribile. Orribile perché apre le porte a questa che non è la regina, e che di nuovo odio di notte. A quello che è Alina Reyes ma non la regina dell'anagramma; che sarà qualsiasi cosa, mendicante a Budapest, pupilla di casa di malaffare a Jujuy o serva a Quetzaltenango, in qualsiasi luogo lontano e non regina. Eppure certamente Alina Reyes e per questo ieri notte è accaduto di nuovo, sentirla e l'odio.

20 gennaio.

A volte so che ha freddo, che soffre, che la battono. Posso solo odiarla tanto, aborreire le mani che la gettano a terra e anche lei, lei ancor di più perché la battono, perché sono io e la battono. Ah, non mi esaspera tanto quando dormo o taglio un abito o è il giorno di ricevimento della mamma e io servo il tè alla signora Regules o al ragazzo dei Rivas. Allora mi importa meno, è un po' un fatto personale, io con me stessa; la sento più padrona della sua disgrazia, lontana e sola ma padrona. Che soffra, intirizzisca; io sopporto da qui, e credo allora di aiutarla un poco. Come fare bende per un soldato che non è stato ancora ferito e sentire questo di piacevole, che stiamo dando sollievo in anticipo, premonitoriamente.

Che soffra. Do un bacio alla signora Regules, il tè al ragazzo dei Rivas, e mi risparmio per resistere da dentro. Mi dico: «Ora sto attraversando un ponte ghiacciato, ora la neve mi entra nelle scarpe rotte». Non è che senta qualcosa. So solamente che è così, che in qualche posto attraverso un ponte nell'istante medesimo (però non so se è nell'istante medesimo) in cui il ragazzo dei Rivas prende la tazza del tè e fa la sua miglior faccia da scemo. E resisto bene perché sono sola fra queste persone senza senso, e non ne sono tanto disperata. Nora è restata di sasso ieri sera, ha

detto: - Ma che cosa ti succede? - Succedeva a quella, a me tanto lontana. Una cosa orribile deve esserle capitata, la battevano o era malata e proprio quando Nora stava mettendosi a cantare Fauré¹ e io dovevo accompagnarla al piano, guardando tutta felice Luis Maria con i gomiti sulla coda che gli faceva da cornice, mentre lui mi guardava tutto contento con una faccia da cagnolino, aspettando gli arpeggi, entrambi tanto vicini e tanto innamorati. Così è peggio, quando vengo a sapere qualcosa di nuovo su di lei e intanto sto ballando con Luis Maria e lo bacio o solamente sono accanto a lui. Perché io, quella lontana, non è amata. E la parte che non amano e come non sentirsi l'animo lacerato sentendo che mi battono o che la neve mi entra nelle scarpe quando Luis Maria balla con me e la sua mano intorno alla mia cintura sale come un calore a mezzogiorno, un sapore di arance forti o di canne macerate, e lei la battono ed è impossibile resistere e allora devo dire a Luis Maria che non mi sento bene, forse l'umidità, l'umidità di quella neve che non sento, che non sento e che mi sta entrando nelle scarpe.

25 gennaio.

Certo, Nora è venuta a trovarmi ed è stata una scenata. - Cara mia, sarà l'ultima volta che ti chiedo di accompagnarvi al piano. Abbiamo fatto una figuraccia -. Che ne sapevo io di figuracce, l'avevo accompagnata come potevo, ricordo che la sentivo come in sordina. *Votre âme est un paysage choisi...* ma vedevo le mie mani fra i tasti e mi pareva che suonassero bene, che accompagnassero Nora onestamente. Luis Maria mi ha guardato anche lui le mani, poverino, credo perché non aveva il coraggio di guardarmi in faccia. Devo diventare molto strana.

Povera Norita, la accompagni pure un'altra. (Sta diventando sempre più un castigo, adesso mi so là solo quando sto per essere

felice, quando sono felice, quando Nora canta Fauré mi so là e non rimane che odio).

Notte.

Qualche volta è tenerezza, un'improvvisa e necessaria tenerezza per quella che non è regina e vaga non so dove. Mi piacerebbe mandarle un telegramma, chiederle una commissione, sapere che i suoi figli stanno bene o che non ha figli - perché credo di non aver figli là - e che ha bisogno di conforto, di pietà, di dolci. Ieri sera mi sono addormentata confabulando messaggi, appuntamenti. Arriverò giovedì stop aspettami ponte. Quale ponte? Idea che torna come torna Budapest dove ci deve essere questo grande ponte e neve che filtra. Allora mi sono drizzata rigida sul letto e quasi urlo, quasi corro a svegliare la mamma, a morderla perché si svegli. Solo perché ci ho pensato. Ancora più difficile dirlo. Solo perché ho pensato che potrei andare subito a Budapest, se veramente me ne venisse voglia. O a Jujuy, o a Quetzaltenango. (Son tornata a cercare questi nomi indietro alcune pagine). Niente, sarebbe lo stesso dire Tres Arroyos, Kobe, Florida numero tale. Resta solo Budapest perché là c'è il freddo, là mi battono e mi oltraggiano. Là (l'ho sognato, non è che un sogno, ma come aderisce e si insinua nella veglia) c'è qualcuno che si chiama Rod - o Erod, o Rodo - e lui mi batte e io lo amo, non so se lo amo ma mi lascio battere, questo si ripete giorno dopo giorno, allora è certo che lo amo.

Più tardi.

Menzogna. Ho sognato Rod o l'ho inventato con un'immagine qualsiasi del sogno, già frusta e a portata di mano. Non esiste Rod, certamente là mi puniscono, ma chissà se è un uomo, una madre furiosa, una solitudine.

Andare a cercarmi. Dire a Luis Maria: «Sposiamoci e portami a Budapest, su un ponte dove c'è neve e qualcuno». E dico: e se ci sono? (Perché penso tutto con il segreto vantaggio di non volerlo credere fino in fondo. E se ci sono?) Bene, se ci sono... Ma totalmente pazza, totalmente... Che luna di miele!

28 gennaio.

Ho pensato una cosa strana. Da tre giorni non mi arriva niente dalla lontana. Forse ora non la battono, o è riuscita a procurarsi un cappotto. Mandarle un telegramma, delle calze... Ho pensato una cosa strana. Arrivavo nella terribile città ed era sera, sera verdastra e acqueea come mai sono le sere se non le si aiuta pensandole. Dalla parte della Dobrina Stana, nella prospettiva Skorda, cavalli irti di stalagmiti e poliziotti rigidi, pani fumanti e frange di vento che insuperbiscono le finestre. Camminare per la Dobrina con passo da turista, la mappa nella tasca del mio tailleur turchino (con questo freddo aver lasciato il cappotto al Burglos), fino a una piazza di fronte al fiume, quasi sopra il fiume rimbombante di ghiacci spezzati e di barcacce e qualche martin pescatore che là forse si chiama *sbunàia tjéno* o peggio.

Ho supposto che dopo la piazza venisse il ponte. L'ho pensato e non ho voluto proseguire. Era la sera del concerto di Elsa Piaggio de Tarelli all'Odeon, mi sono vestita contro voglia sospettando che dopo iiii avrebbe aspettato l'insonnia. Questo pensare di notte, sempre di notte... Chissà se non mi sarei perduta. Si inventano nomi nel viaggiare pensando, si ricordano sul momento: Dobrina Stana, *sbunàia tjéno*, Burglos. Ma non so il nome della piazza, è un po' come se davvero fossi arrivata in una piazza di Budapest e mi fossi perduta perché non sapevo il suo nome; lì dove un nome è una piazza.

Vengo, mamma. Sta' tranquilla che arriveremo per il tuo Bach e il tuo Brahms. E un percorso tanto semplice. Senza piazza,

senza il Burglos. Qui noi, là Elsa Piaggio. Com'è triste essermi interrotta, sapere che mi trovo in una piazza (ma non è poi certo, solo lo penso e ciò è meno di nulla). E che dopo la piazza comincia il ponte.

Notte.

Comincia, continua. Tra la fine del concerto e il primo bis ho trovato il suo nome e la strada. Piazza Vlada- das, il ponte dei Mercati. Attraversando piazza Vladas ho proseguito fino all'inizio del ponte, un po' camminando svelta e un po' con il desiderio di fermarmi davanti a case e vetrine, di fronte a bambini ben coperti e a fontane con alti eroi dagli imbiancati mantelli, Tadeo Alanko e Vladislav Néroy, di fronte a bevitori di tokay e a suonatori di cembalo. Vedevo salutare Elsa Piaggio fra uno Chopin e un altro Chopin, poverina, e dalla mia poltrona si usciva direttamente sulla piazza, con l'inizio del ponte fra enormi colonne. Ma questo lo pensavo soltanto, attenzione, esattamente come anagrammare *es la reinay...* invece di Alina Reyes, o immaginare la mamma in casa Suárez invece che accanto a me. Meglio non cadere nell'idiozia: sono cose mie, niente altro che venirmene voglia, la sacrosanta voglia. Reale perché Alina, andiamo - Non il resto, non il sentire che ha freddo o che la maltrattano. Mi viene in mente questo e ci penso perché mi piace, per sapere come andrà a finire, per sapere se Luis Maria mi porterà a Budapest, se ci sposiamo e così gli chiedo che mi porti a Budapest. Più facile uscire a cercare quel ponte, uscire a cercare me stessa e trovarmi come adesso, perché ho già percorso la metà del ponte fra grida e applausi, fra «Albéniz!»² e altri applausi e «La polacca! »', come se ciò avesse senso fra la neve che cade e che mi spinge con il vento di schiena, mani d'asciugamano di spugna che mi sospingono per la vita verso la metà del ponte.

(E più comodo parlare al presente. Questo accadeva alle otto, quando Elsa Piaggio si esibiva nel terzo bis, credo Julián Aguirre⁴

o Carlos Guastavino, una cosa con prati e uccellini). Ma sono diventata una canaglia con il tempo, ormai non lo rispetto più. Ricordo che un giorno ho pensato: «Là mi battono, là la neve mi entra nelle scarpe e questo lo so all'istante, quando mi sta capitando là, io lo so nello stesso tempo. Ma perché nello stesso tempo? Magari mi arriva tardi, magari non è ancora accaduto. Magari la batteranno di qui a quattordici anni, o è già una croce e un numero nel cimitero di Sant'Orsola». E mi pareva carino, possibile, stupidissimo. Perché dopo si ritorna sempre nel tempo contemporaneo. Se adesso lei stesse veramente percorrendo il ponte, so che lo sentirei subito e da qui. Ricordo che mi fermai a guardare il fiume che era come una maionese non riuscita, batteva contro i pilastri, infuriatissimo e risuonava e staffilava. (Questo io lo pensavo). Valeva la pena affacciarsi al parapetto del ponte e sentire nelle orecchie lo spezzarsi del ghiaccio laggiù. Valeva la pena fermarsi un po' per la vista, per la paura che mi nasceva dentro - o era la mancanza di riparo, il nevischio disfatto e il mio mantello in albergo. E che io sono modesta, sono una ragazza che non si dà arie, ma vengano a dirmi di un'altra a cui sia capitato lo stesso, un viaggio in Ungheria in pieno Odeon. Fa venir freddo a chiunque, cari miei, qui come in Francia.

Ma la mamma mi strattonava per la manica, non c'era quasi più nessuno in sala. Scrivo fin qui, senza avere la voglia di continuare a ricordarmi ciò che pensai. Mi farà male se continuo a ricordare. Ma è vero, vero; ho pensato una cosa strana.

30 gennaio.

Povero Luis Maria, che idiota sposarsi con me. Non sa che cosa si tira addosso. O sotto, come dice Nora che posa a intellettuale emancipata.

31 gennaio.

Andremo là. È stato talmente d'accordo che quasi urlo. Ho avuto paura, mi è sembrato che lui entrasse troppo facilmente in questo gioco. E non sa niente, è come la pedina della dama che risolve la partita senza sospettarlo. Pedina Luis Maria, accanto alla sua regina. Accanto alla regina e –

7 febbraio.

Curarsi. Non scriverò la fine di ciò che avevo pensato durante il concerto. Ieri notte l'ho sentita soffrire di nuovo. So che là mi stanno battendo di nuovo. Non posso fare a meno di saperlo, ma basta con la cronaca. Se mi fossi limitata a lasciare prova di questo per piacere, per sfogarmi... Era peggio, un desiderio di conoscere man mano che rileggevo; di trovare chiavi in ciascuna parola buttata sulla carta dopo quelle notti. Come quando ho pensato alla piazza, al fiume sconvolto e ai rumori, e poi... Ma non lo scrivo, non lo scriverò più ormai.

Andare là e convincermi che rimanere nubile mi faceva male, niente altro che questo, avere ventisette anni e senza uomo. Adesso avrò il mio cucciolo, il mio stupidone, basta pensare ed essere, essere finalmente e per bene.

E tuttavia, dato che chiuderò questo diario, perché una o si sposa o scrive un diario, le due cose non vanno bene insieme - E adesso non mi piace abbandonarlo senza dir questo con la gioia della speranza, con la speranza della gioia. Andiamo là, ma non dovrà essere come l'ho pensato la sera del concerto. (Lo scrivo, ma basta con i diari per il mio bene). Sul ponte la troverò e ci guarderemo. La sera del concerto io sentivo nelle orecchie lo spezzarsi del ghiaccio lì sotto. E sarà la vittoria della regina su quella aderenza maligna, su quell'usurpazione indebita e sorda. Si sottometterà se realmente sono io, entrerà a far parte della mia

zona illuminata, più bella e più vera; basterà andarle vicino e appoggiarle una mano sulla spalla.

Alina Reyes de Aràoz e suo marito arrivarono a Budapest il 6 aprile e alloggiarono al Ritz. Questo due mesi prima del loro divorzio. Il pomeriggio del secondo giorno Alina uscì a conoscere la città e il disgelo. Poiché le piaceva camminare sola - era rapida e curiosa - andò girovagando alla vaga ricerca di qualcosa, ma senza proporselo troppo, lasciando che il desiderio scegliesse e si esprimesse con improvvisi impulsi che la portavano da una vetrina all'altra, cambiando marciapiedi e negozi.

Arrivò al ponte e lo attraversò fino a metà, procedendo ora a fatica perché la neve la intralciava e dal Danubio cresce un vento dal basso, difficile, che aggancia e sferza. Sentiva la gonna incollarsi alle cosce (non era ben coperta) e all'improvviso un desiderio di tornare indietro, di tornare alla città conosciuta. Al centro del ponte desolato la donna cenciosa dai capelli neri e flosci aspettava con qualcosa di fisso e di avido sulla faccia obliqua, nella contrazione delle mani che pure già si tendevano. Alina fu accanto a lei ripetendo, ora lo sapeva, gesti e distanze come dopo una prova generale. Senza paura, finalmente liberandosi - lo credeva, con un'impennata terribile di giubilo e di freddo - fu accanto a lei e tese a sua volta le mani, rifiutandosi di pensare, e la donna del ponte si strinse contro il suo petto ed entrambe si abbracciarono rigide e mute sul ponte, con il fiume sbriciolato contro i pilastri.

Ad Alina fece male la cerniera della borsa che la forza dell'abbraccio le inchiodava fra i seni con una lacerazione dolce, sopportabile. Stringeva la donna ma- grissima, sentendola intera e assoluta dentro il suo abbraccio, con un crescendo di felicità simile a un inno, a un liberarsi di colombe, al canto del fiume. Chiuse gli occhi nella fusione totale, rifuggendo le sensazioni di fuori, la luce crepuscolare; repentinamente stanchissima, ma

sicura della sua vittoria, senza rallegrarsene perché intimamente sua e definitiva.

Le parve che una delle due dolcemente piangesse. Doveva essere lei perché senti le guance bagnate, e lo zigomo dolerle come se vi avesse ricevuto un colpo. Anche il collo, e all'improvviso le spalle, incurvate da innumerevoli fatiche. Quando apri gli occhi (forse gridava già) vide che si erano separate. Adesso sì, gridò. Di freddo, perché la neve le stava entrando nelle scarpe rotte, perché in direzione della piazza Alina Reyes si allontanava graziosissima nel suo tailleur grigio, i capelli leggermente sciolti al vento, senza voltarsi e andandosene.

Omnibus

- Se non le spiace, tornando mi porti « El Hogar », - chiese la signora Roberta, adagiandosi sulla poltrona per la siesta. Clara stava mettendo in ordine le medicine sul carrello, percorreva la stanza con sguardo attento e preciso. Non mancava niente, la signorina Matilde si sarebbe fermata a prendersi cura della signora Roberta, la cameriera sapeva quel che doveva fare. Adesso poteva uscire, con tutto il pomeriggio per lei, la sua amica Ana che l'aspettava per fare quattro chiacchiere, il tè dolcissimo alle cinque e mezzo, la radio e i cioccolatini.

Alle due, quando l'onda degli impiegati finisce di infrangersi sulle soglie di tante case, Villa del Parque diventa deserta e luminosa. Lungo via Tinogasta e via Zamudio Clara scese tacchettando distintamente, assaporando il sole di novembre rotto da isole d'ombra lanciate al suo passare dagli alberi del Giardino Botanico. All'angolo fra Avenida San Martin e Nogoyá, mentre aspettava l'omnibus 168, udì una battaglia di passeri sulla sua testa, e il campanile fiorentino di San Juan Maria Vianney le sembrò più rosso contro il cielo senza nuvole vertiginosamente alto. Passò Luis, l'orologiaio, e la salutò complimentoso, come se apprezzasse la sua figura curata, le scarpe che la rendevano più snella, il colletto bianco sulla camicetta crema. Lungo la strada vuota arrivò neghittosamente il 168, emettendo il suo secco sbuffo insoddisfatto nell'aprire la porta per Clara, unica passeggera all'angolo silenzioso del pomeriggio.

Cercando i soldi nella borsa piena di cose, indugiò nel pagare il biglietto. Il bigliettaio aspettava con aria da lupo solitario,

tracagnotto e vero duro sulle gambe storte, bravo come nessuno nelle curve e nelle frenate. Due volte Clara gli disse: - Da quindici, - senza che il tizio le togliesse gli occhi di dosso, come stupito di qualcosa. Poi le diede il biglietto rosa, e Clara rammentò una filastrocca di quando era bambina che diceva qualcosa come: «Buca buca, bigliettaro, un biglietto azzurro o rosa; canta canta qualche cosa, mentre conti il tuo denaro ». Sorridendo tra sé cercò un posto in fondo, trovò vuoto quello che corrispondeva alla *Porta d'Emergenza*, e si sistemò con il sottile piacere di possesso che sempre dà il sedile del finestrino. Allora vide che il bigliettaio continuava a guardarla. E all'angolo sul ponte di Avenida San Martin, prima di girare, il conducente si voltò e la guardò anche lui, con una certa fatica data la distanza, ma cercandola fino a scorgerla molto sprofondata nel suo sedile. Era un biondo ossuto con la faccia da fame, che scambiò alcune parole con il bigliettaio, entrambi guardarono Clara, si guardarono fra loro, l'omnibus fece un balzo e si infilò a gran velocità per via Chorroarin.

« Che razza di stupidi », pensò Clara lusingata e nervosa. Intenta a mettere il biglietto nel portamonete, osservò con la coda dell'occhio la signora dal grande mazzo di garofani che viaggiava sul sedile davanti. Allora la signora la guardò a sua volta, al di sopra del mazzo si girò e la guardò dolcemente come una mucca dalla siepe, e Clara tirò fuori lo specchietto e subito si immerse nello studio delle labbra e delle sopracciglia. Ma sentiva sulla nuca come un qualcosa di sgradevole; il sospetto di un'altra impertinenza la fece voltare rapidamente, davvero seccata. A due centimetri dal suo volto c'erano gli occhi di un vecchio dal colletto duro, con un mazzo di margherite emananti un odore quasi nauseabondo. In fondo all'omnibus, sistemati sul lungo sedile verde, tutti i passeggeri guardarono verso Clara, sembravano criticare qualcosa di Clara, che sostenne i loro sguardi con uno sforzo crescente, sentendo che ogni volta diventava sempre più difficile, non tanto per quel convergere di

occhi su di lei né per i mazzi di fiori che avevano con sé i passeggeri; piuttosto perché aveva sperato in una soluzione amena, motivo di risate, come avere il naso nero di fumo (ma non era così) ; e sul suo inizio di risata si posavano, raggelandolo, quegli sguardi attenti e continui, come se i mazzi di fiori la stessero guardando.

Improvvisamente inquieta, lasciò scivolare un poco il corpo sul sedile, fissò lo sguardo sullo sciupato schienale anteriore, esaminando la leva della porta d'emergenza e la sua scritta *Per aprire la porta TIRARE LA MANIGLIA verso l'interno e alzarsi*, considerando le lettere una ad una senza riuscire a comporle in parole. Otteneva così una zona di sicurezza, una tregua per pensare. E naturale che i passeggeri guardino chi è appena salito, è giusto che la gente porti mazzi di fiori se va a Chacarita, ed è quasi giusto che tutti sull'omnibus abbiano mazzi di fiori. Passavano davanti all'ospedale Alvear, e dalla parte di Clara si estendevano le terre incolte alla cui estremità più lontana si trova la Estrella, zona di pozzanghere sporche, di cavalli gialli con pezzi di corda penzolanti dal collo. Clara faceva fatica a scostarsi da un paesaggio che il luccichio duro del sole non riusciva a rallegrare, e non più di due o tre volte ebbe il coraggio di dirigere un rapido sguardo all'interno del veicolo. Rose rosse e calle, più in là orribili gladioli, come ammaccati e sporchi, color rosa vecchia con macchie livide. Il signore del terzo finestrino (la stava guardando, adesso no, adesso di nuovo) portava garofani quasi neri stretti in una sola massa continua, come una pelle rugosa. Le due ragazzine dal naso crudele sedute davanti in uno dei sedili laterali sostenevano in due il mazzo dei poveri, crisantemi e dalie, ma loro non erano povere, indossavano giacchette ben tagliate, gonne a pieghe, calze bianche tre quarti, e guardavano Clara con alterigia. Volle fargli abbassare gli occhi, mocciose insolenti, ma erano quattro pupille fisse, e anche il bigliettaio, il signore dei garofani, il caldo alla nuca per colpa di tutta quella gente dietro, il

vecchio dal colletto duro così vicino, i giovanotti del sedile posteriore, la Paternal: biglietti di Cuenca, si scende.

Nessuno scendeva. L'uomo salì agilmente, affrontando il bigliettaio che lo aspettava a metà vettura guardandogli le mani. L'uomo aveva venti centesimi nella destra e con l'altra si lisciava la giacca. Attese, estraneo allo scrutamento: - Da quindici, - udì Clara. Come lei: da quindici. Ma il bigliettaio non staccava il biglietto, continuava a guardare l'uomo che alla fine se ne accorse e gli fece un gesto di impazienza cordiale: - Le ho detto da quindici -. Prese il biglietto e attese il resto. Prima di riceverlo era già scivolato con garbo su un sedile vuoto accanto al signore dei garofani. Il bigliettaio gli diede i cinque centesimi, lo guardò un altro po', dall'alto, come se gli esaminasse la testa; lui non se ne accorgeva neppure, assorto nella contemplazione dei garofani neri. Il signore lo osservava, una o due volte lo guardò rapidamente e lui si mise a restituirgli le occhiate; entrambi muovevano la testa quasi contemporaneamente, ma senza provocazione, nient'altro che guardandosi. Clara continuava a essere furente con le ragazzine davanti, che guardarono a lungo lei e poi il nuovo passeggero; ci fu un momento, quando il 168 cominciava la sua corsa lungo il grosso muro di Chacarita, in cui tutti i passeggeri stavano guardando l'uomo e anche Clara, solo che ormai non la guardavano direttamente perché li interessava di più il nuovo arrivato, ma era come se la includessero nel loro sguardo, come se unissero i due nella stessa osservazione. Quant'era stupida quella gente, perché persino le mocciose non erano poi tanto bambine, ciascuno con il suo mazzo di fiori e i suoi impegni a cui pensare, e comportarsi in modo così volgare. Le sarebbe piaciuto avvisare l'altro passeggero, un'oscura fraternità senza ragione cresceva in Clara. Dirgli: «Lei ed io abbiamo preso il biglietto da quindici», come se questo li avvicinasse. Toccargli il braccio, consigliargli: «Faccia finta di niente, sono degli impertinenti, piantati lì dietro ai loro fiori come idioti». Le sarebbe piaciuto che si fosse venuto a sedere

vicino a lei, ma il ragazzo - era veramente giovane, anche se aveva segni duri sul volto - si era lasciato cadere sul primo sedile che aveva trovato libero. Con espressione divertita e al tempo stesso spaventata si intestardiva a restituire lo sguardo al bigliettaio, alle due ragazzine, alla signora con i gladioli; e ora il signore dei garofani rossi teneva la testa voltata indietro e guardava Clara, la guardava inesprensivamente, con una morbidezza opaca e fluttuante di pietra pomice. Clara gli rispondeva ostinata, sentendosi come vuota; le veniva voglia di scendere (ma quella strada, a quell'altezza, e poi per niente, solo perché non aveva un mazzo di fiori); notò che il ragazzo pareva inquieto, guardava da una parte e dall'altra, poi indietro, e restava sorpreso di vedere i quattro passeggeri del sedile posteriore e il vecchio dal colletto duro con le margherite. I suoi occhi passarono sul volto di Clara, soffermandosi un secondo sulla sua bocca, sul suo mento; dal davanti li distoglievano gli sguardi del bigliettaio e delle due ragazzine, della signora dei gladioli, finché il ragazzo si voltò a guardarli come afflosciandosi. Clara misurò il proprio fastidio di alcuni minuti prima su quello che adesso rendeva inquieto il passeggero. «E lui, disgraziato, con le mani vuote », pensò assurdamente. Vedeva in lui qualcosa di indifeso, solo com'era con i suoi occhi a parare quel fuoco freddo che gli cadeva addosso da tutte le parti.

Senza fermarsi, il 168 entrò nelle due curve d'accesso alla spianata di fronte al peristilio del cimitero. Le ragazzine percorsero il corridoio e si sistemarono davanti alla porta d'uscita; dietro si allinearono le margherite, i gladioli, le calle. Dietro veniva un gruppo confuso e i fiori profumavano per Clara, buona buona al suo finestrino ma finalmente sollevata nel vedere quanta gente scendeva, come si sarebbe viaggiato bene nel tratto restante del percorso. I garofani neri apparvero in alto, il passeggero si era alzato in piedi per lasciare uscire i garofani neri, e restò da un lato, mezzo seduto sul sedile vuoto davanti a quello di Clara. Era un ragazzo carino, semplice e franco, forse un com-

messo di farmacia, o un contabile, o un geometra. L'omnibus si fermò dolcemente e la porta diede in uno sbuffo all'aprirsi. Il ragazzo aspettò che la gente scendesse per scegliere un posto a suo piacere, mentre Clara partecipava della sua paziente attesa e sospingeva con il desiderio i gladioli e le rose affinché scendessero una buona volta. Ormai la porta era aperta e tutti stavano in fila, guardandola e guardando il passeggero, senza scendere, guardandoli attraverso i mazzi di fiori che si agitavano come se ci fosse vento, un vento sotterraneo che muovesse le radici delle piante e agitatesse in blocco i mazzi. Uscirono le calle, i garofani rossi, gli uomini dietro con i loro mazzi di fiori, le due ragazzine, il vecchio delle margherite. Rimasero loro due soli e il 168 parve all'improvviso più piccolo, più grigio, più grazioso. Clara trovò giusto e quasi necessario che il passeggero si sedesse accanto a lei, anche se aveva tutto l'omnibus a sua disposizione. Lui sedette ed entrambi chinarono la testa e si guardarono le mani. Stavano lì, erano semplicemente mani; niente altro.

- Chacarita! - gridò il bigliettaio.

Clara e il passeggero risposero al suo sguardo incalzante con una semplice formula: «Abbiamo biglietti da quindici». Lo pensarono unicamente, ed era sufficiente.

La porta continuava a stare aperta. Il bigliettaio si avvicinò.

- Chacarita, - disse, quasi per spiegarsi.

Il passeggero non lo guardava neppure, ma Clara ne ebbe pietà.

- Vado a Retiro, - disse, e gli mostrò il biglietto. Buca buca bigliettaro un biglietto azzurro o rosa. Il conducente era quasi fuori dal suo sedile, li guardava; il bigliettaio si voltò indeciso, fece un segno. Sbuffò la porta posteriore (davanti non era salito nessuno) e il 168 prese velocità con sbandate colleriche, leggero e sciolto in una corsa che mise piombo nello stomaco di Clara. Accanto al conducente, adesso il bigliettaio si teneva alla spranga cromata e li guardava profondamente. Loro gli restituivano lo sguardo, rimasero così fino alla curva d'accesso a Dorrego. Poi

Clara senti che il ragazzo posava lentamente una mano sulla sua, approfittando che non lo potessero vedere da davanti. Era una mano morbida, calda, e lei non ritirò la sua ma la mosse lentamente fino a portarla all'estremità della coscia, quasi sul ginocchio. Un vento di velocità avvolgeva l'omnibus in piena corsa.

- Tanta gente, - disse lui, quasi senza voce. - E a un tratto scendono tutti.

- Portavano fiori a Chacarita, - disse Clara. - Di sabato molta gente va al cimitero.

- Sì, ma...

- Era un po' strano, sì. Ha notato...?

- Sì, - disse lui, quasi togliendole la parola. - Ed è capitato anche a lei, me ne sono accorto.

- È strano. Ma adesso non sale più nessuno.

La vettura frenò bruscamente, passaggio a livello del Central Argentino. Si lasciarono andare in avanti, provando come un sollievo per la sorpresa di quello scossone. La vettura tremava come un corpo enorme.

- Io vado a Retiro, - disse Clara.

- Anch'io.

Il bigliettotaio non si era mosso, adesso parlava iracondo con il conducente. Videro (senza voler ammettere che seguivano la scena) che il conducente abbandonava il suo posto e avanzava lungo il corridoio verso di loro, con il bigliettotaio alle calcagna. Clara notò che entrambi guardavano il ragazzo e che questi si irrigidiva, quasi riunisse le forze; gli tremarono le gambe, la spalla che si appoggiava alla sua. Allora ululò orribilmente una locomotrice lanciata a tutta velocità, un fumo nero copri il sole. Il fragore del rapido copriva le parole che il conducente stava dicendo; a due sedili dai loro si fermò, chinandosi come chi si prepara a saltare. Il bigliettotaio lo trattenne immobilizzandolo con una mano sulla spalla, gli indicò imperioso le sbarre che stavano alzandosi mentre l'ultimo vagone passava con uno strepito di

ferraglia. Il conducente strinse le labbra e tornò di corsa al suo posto; con un salto di rabbia il 168 affrontò le strade, la pendenza opposta.

Il ragazzo rilassò il corpo e si lasciò scivolare dolcemente.

- Non mi è mai capitata una cosa simile, - disse, come parlando a se stesso.

Clara voleva piangere. E il pianto aspettava lì, disponibile ma inutile. Senza neppure pensarci, era cosciente che tutto andava bene, che viaggiava su un 168 vuoto a parte un altro passeggero, e che qualsiasi protesta contro questo ordine di cose poteva essere risolta suonando il campanello e scendendo alla prima fermata. Ma tutto andava bene così; l'unica cosa in più era il pensiero di scendere, di allontanare quella mano che di nuovo aveva stretto la sua.

- Ho paura, - disse semplicemente. - Se almeno mi fossi messa delle violette sulla camicetta.

Lui la guardò, guardò la sua morbida camicetta.

- A me qualche volta piace portare una gardenia all'occhiello, - disse. - Oggi sono uscito in fretta e non ci ho pensato.

- Che peccato. Ma veramente noi andiamo a Retiro.

- Certo, andiamo a Retiro.

Era un dialogo, un dialogo. Coltivarlo, alimentarlo.

-Non si potrebbe aprire un po' il finestrino? Mi sento soffocare qui dentro.

Lui la guardò sorpreso, perché invece aveva freddo. Il bigliettaio li sbirciava, parlando con il conducente; il 168 non si era più fermato dopo il passaggio a livello e stavano già svoltando all'angolo di Cànnig e Santa Fe.

-Questo posto ha il finestrino bloccato, - disse lui. - Vede, è l'unico sedile della vettura che è fatto così, per via della porta d'emergenza.

- Ah, - disse Clara.

- Potremmo passare a un altro.

-No, no -. Gli strinse le dita, trattenendolo. - Meno ci muoviamo meglio è.

- Come vuole, ma potremmo almeno aprire il finestrino davanti.

- No, per favore, no.

Lui attese, pensando che Clara stesse per aggiungere qualcosa, ma lei si fece ancora più piccola sul sedile. Adesso lo guardava apertamente per sfuggire all'attrazione di quella collera là davanti, che li raggiungeva come un silenzio o un calore. Il passeggero poggiò l'altra mano sul ginocchio di Clara, e lei avvicinò la sua ed entrambi comunicarono oscuramente attraverso le dita, attraverso il tiepido accarezzarsi delle palme.

- Qualche volta si è così sbadati, - disse timidamente Clara. - Si crede di aver preso tutto, e invece si dimentica sempre qualcosa.

- Il fatto è che non sapevamo.

- D'accordo, ma fa lo stesso. Mi guardavano, soprattutto quelle ragazzine, e mi sono sentita così male.

- Erano insopportabili, - protestò lui. - Ha visto come si erano messi d'accordo per piantarci gli occhi addosso?

- In fin dei conti, il mazzo era di crisantemi e dalie, - disse Clara. - Ma si davano ugualmente un sacco d'arie.

- Perché gli altri gli davano corda, - affermò lui con irritazione. - Il vecchio del mio sedile con i suoi garofani spiaccicati, con quella faccia da uccello. Però non ho visto bene quelli dietro. Lei crede che tutti...?

- Tutti, - disse Clara. - Li ho visti appena salita. Io sono salita all'angolo di Nogoyá con Avenida San Martín, e quasi subito mi sono voltata e ho visto che tutti, tutti...

- Meno male che sono scesi.

Pueyrredón, frenata brusca. Un vigile moro si apriva in croce accusandosi di qualcosa dall'alto del suo piedistallo. Il conducente lasciò il sedile come sgusciando, il bigliettaio volle trattenerlo per una manica, ma lui si liberò con violenza e avanzò

lungo il corridoio, guardandoli alternativamente, contratto e con le labbra umide, sbattendo le palpebre: - Ecco il via! - gridò il bigliettaio con una strana voce. Dieci clacson latravano in coda all'omnibus, e il conducente corse afflitto al suo sedile. Il bigliettaio gli parlò in un orecchio, voltandosi continuamente a guardarli.

- Se non ci fosse lei... - mormorò Clara. - Credo che se non ci fosse stato lei mi sarei decisa a scendere.

- Ma lei va a Retiro, - disse lui, piuttosto sorpreso.

- Sì, devo fare una visita. Non importa, sarei scesa
10 stesso.

- Io ho preso il biglietto da quindici, - disse lui. - Fino a Retiro.

- Anch'io. Il guaio è che se scendi, prima che arrivi un'altra vettura...

- Certo, e poi magari è piena.

- Magari. Si viaggia così male, adesso. Ha visto la metropolitana?

- Da non credersi. Stanca più il viaggio che il lavoro.

Un'aria verde e chiara fluttuava nella vettura, videro il rosa vecchio del Museo, la nuova Facoltà di Legge, e il 168 accelerò ancora di più in via Leandro N. Alem, quasi rabbioso d'arrivare. Due volte lo fermò un vigile che dirigeva il traffico, e due volte il conducente volle gettarsi su di loro; la seconda volta il bigliettaio gli sbarrò il passo, scuotendo la testa con rabbia, come se gli dispiacesse. Clara sentiva che le ginocchia le salivano al petto, e le mani del suo compagno la disertarono bruscamente e si coprirono di ossa sporgenti, di vene rigide. Clara non aveva mai visto il passaggio virile dalla mano al pugno, osservò quegli oggetti massicci con umile fiducia, quasi smarrita nel terrore. E parlarono tutto il tempo dei viaggi, delle code che bisogna fare in Plaza de Mayo, della volgarità della gente, della pazienza. Poi tacquero, guardando il muro della ferrovia, e il suo compagno

tirò fuori il portafogli, ne controllò il contenuto molto serio, con le dita un poco tremanti.

- Manca poco, - disse Clara, raddrizzandosi. - Siamo arrivati.

- Sì. Senta, quando svolta in Retiro, ci alziamo in fretta e scendiamo.

- Bene. Quando è dal lato della piazza.

- Appunto. La fermata è prima della torre degli Inglesi. Lei scende davanti a me.

- Oh, fa lo stesso.

- No, io starò indietro per qualsiasi evenienza. Appena svoltiamo mi alzo e la lascio passare. Lei deve alzarsi rapidamente e scendere uno scalino della porta; allora io mi metterò dietro di lei.

- Bene, grazie, - disse Clara guardandolo emozionata, e si concentrarono sul piano, studiando l'ubicazione delle gambe, gli spazi da coprire. Videro che il 168 avrebbe avuto via libera all'angolo della piazza; con i vetri che tremavano e quasi investendo il bordo del marciapiede della piazza, prese la curva a tutta velocità. Il passeggero balzò dal sedile in avanti, e dietro a lui passò veloce Clara, gettandosi giù dal gradino mentre lui si voltava e la nascondeva col suo corpo. Clara guardava la porta, le strisce di gomma nera e i rettangoli di vetro sporco; non voleva vedere altro e tremava orribilmente. Senti sui capelli il respiro affannoso del suo compagno, furono scaraventati da una parte dalla frenata brutale, e nello stesso istante in cui la porta si apriva il conducente corse lungo il corridoio con le mani tese. Clara già saltava nella piazza, e quando si voltò il suo compagno saltava anche lui e la porta sbuffò richiudendosi. Le gomme nere imprigionarono una mano del conducente, le sue dita rigide e bianche. Clara vide attraverso il finestrino che il bigliettaio si era lanciato sul volante per raggiungere la leva che chiudeva la porta.

Lui la prese a braccetto e percorsero rapidamente la piazza piena di bambini e di venditori di gelati. Non si dissero nulla, ma tremavano come di felicità e non si guardavano. Clara si lasciava

guidare, notando vagamente il prato, le aiuole, fiutando l'aria del fiume che nasceva di fronte a loro. Il fioraio era su un lato della piazza, e lui andò a fermarsi davanti al cesto montato su un cavalletto e scelse due mazzi di viole del pensiero. Ne porse uno a Clara, poi glieli fece tenere tutti e due mentre prendeva il portafogli e pagava. Ma quando ripresero a camminare (lui non la prese più a braccetto) ciascuno aveva il suo mazzo di fiori, ciascuno camminava con il suo ed era contento.

Cefalea

Dobbiamo alla dottoressa Margaret L. Tyler le immagini più belle di questo racconto. Il suo ammirevole poema, «Sintomi orientativi per i rimedi più comuni alla vertigine e alle cefalee», apparve sulla rivista «Homeopatía» (pubblicata dalla Associazione Medica Omeopatica Argentina), anno XIV, n. }2, aprile 1946, pp. sgg.

Ringraziamo ugualmente Ireneo Fernando Cruz per averci iniziati, durante un viaggio a San Juan, alla conoscenza delle mancuspie.

Curiamo le mancuspie fino ad abbastanza tardi, adesso con il caldo dell'estate sono piene di capricci e di scatti improvvisi, le meno sviluppate richiedono alimentazione speciale e portiamo loro avena al malto in grandi zuppiere di maiolica; le adulte stanno cambiando il pelo del dorso per cui è necessario tenerle separate, metter loro una gualdrappa e stare attenti che non si uniscano di notte con le mancuspie che dormono nelle gabbie e ricevono il cibo ogni otto ore.

Non ci sentiamo bene. Tutto è iniziato fin da questa mattina, forse a causa del vento caldo che soffiava all'alba, prima che nascesse questo sole infuocato che ha battuto sulla casa tutto il giorno. Facciamo fatica ad attendere agli animali ammalati - come ogni giorno, alle undici - e, dopo la siesta, a controllare i neonati. Ci sembra sempre più faticoso muoverci, continuare con la solita routine; sospettiamo che una sola notte di disattenzione possa essere funesta per le mancuspie, la rovina irreparabile della nostra vita. E così ci muoviamo senza riflettere, compiendo uno dopo l'altro i gesti che l'abitudine scaglionava nel tempo, sostando appena per mangiare (ci sono pezzi di pane sulla tavola e sulla mensola del living) o per guardarci nello specchio che duplica la camera da letto. Di notte ci buttiamo di schianto sul letto, e la tendenza a lavarci i denti prima di dormire cede alla fatica, riesce appena a essere sostituita da un gesto verso la lampada o le

medicines. Fuori si ode l'andirivieni circolare delle mancuspie adulte.

Non ci sentiamo bene. Uno di noi è *Aconitum*, voglio dire che deve curarsi con aconitum molto diluito se, per esempio, la paura gli dà le vertigini. *Aconitum* è una furiosa tormentata, che passa subito. Non saprei in quale altro modo descrivere il contrattacco a una angoscia che nasce da qualsiasi futilità, dal nulla. Una donna si trova di fronte all'improvviso un cane e inizia a sentirsi violentemente nauseata. Allora aconitum, e poco dopo resta unicamente una nausea lieve, con tendenza a regredire (questo ci è capitato ma era un caso *Bryonia*, la stessa cosa che sentirsi sprofondare con o attraverso il letto).

L'altro, invece, è distintamente *Nux Vomica*. Dopo aver portato l'avena al malto alle mancuspie, probabilmente per essersi troppo chinato nel riempire la scodella, sente di colpo come se gli girasse il cervello, non che tutto giri intorno - la vertigine in sé - bensì è la visione a girare, dentro di lui la coscienza gira come un giroscopio sul suo anello, e fuori tutto è tremendamente immobile, solo sfuggente e inafferrabile. Abbiamo pensato che potrebbe essere piuttosto un caso di *Phosphorus*, perché in aggiunta è spaventato dal profumo dei fiori (o da quello delle mancuspie piccole, che profumano debolmente di lillà) e coincide fisicamente con il quadro fosforico: è alto, magro, desidera ardentemente bevande fredde, ghiaccio e sale.

Di notte non è tanto difficile, ci aiutano la fatica e il silenzio - perché la ronda delle mancuspie scandisce dolcemente questo silenzio della pampa - e qualche volta dormiamo fino all'alba e ci sveglia uno speranzoso sentimento di miglioramento. Se uno di noi salta giù dal letto prima dell'altro, può accadere che malgrado ciò assistiamo costernati alla ripetizione di un fenomeno *Camphora monobromata*, perché crede di camminare in una direzione quando in realtà lo fa in quella opposta. E terribile, ci avviamo perfettamente sicuri verso il bagno, e all'improvviso

sentiamo sulla faccia la pelle nuda dello specchio alto. Quasi sempre ci scherziamo su, perché bisogna pensare al lavoro che ci aspetta e a niente servirebbe scoraggiarci così presto. Cerchiamo le pillole, eseguiamo senza commenti né affanno le istruzioni del dottor Harbin. (Forse siamo, sotto sotto, un po' *Natrun muriaticum*. Tipologicamente, un natrum piange, ma nessuno deve osservarlo. È triste, è riservato; gli piace il sale).

Chi può pensare a tante vanità se il lavoro ci aspetta nei recinti, nella serra e nella stalla? Leonor e il Chango sono già fuori a mettere tutto sottosopra, e quando usciamo con i termometri e le bacinelle per il bagno entrambi si precipitano al lavoro come se volessero stancarsi presto, organizzando così il loro ozio del pomeriggio. Lo sappiamo benissimo, per questo siamo contenti di godere di una buona salute per far fronte noi stessi a tutto. Finché le cose stanno così e non arrivano le cefalee, possiamo continuare. Adesso è febbraio, in maggio le mancuspie saranno vendute e noi saremo in salvo per tutto l'inverno. Si può continuare ancora.

Le mancuspie ci tengono molto occupati, sia perché sono piene di sagacità e di malizia, sia perché il loro allevamento è un lavoro sottile, che richiede precisione incessante e minuziosa. Non è il caso di esagerare, ma ecco un esempio: uno di noi prende le mancuspie madri dalle gabbie della serra - sono le sei e trenta del mattino - e le riunisce nel recinto del foraggio secco. Le lascia a trastullarsi per venti minuti mentre l'altro ritira i piccoli dalle gabbiette numerate dove ciascuno ha la sua storia clinica, verifica rapidamente la temperatura rettale, rimette nella loro gabbietta quelli che superano i 37⁰, e, grazie a un recinto di latta, guida gli altri alle loro madri per l'allattamento. Forse è questo il momento più bello della mattinata, ci commuove il giubilo delle piccole mancuspie e delle loro madri, il loro rumoroso parlottare sostenuto. Appoggiati alla staccionata del recinto dimentichiamo l'immagine del mezzogiorno che si avvicina, del duro pomeriggio improrogabile. A volte abbiamo un po' di paura a guardare il

suolo del recinto - un quadro marcatamente *Onosmodium* -, ma poi passa, e la luce ci salva dal sintomo complementare, dalla cefalea che si aggrava con l'oscurità.

Alle otto è l'ora del bagno, uno di noi va gettando nelle bacinelle pugni di sali Kruschen e crusca, l'altra dirige il Chango che porta secchi di acqua tiepida. Alle mancuspie madri non piace il bagno, bisogna prenderle cautamente per le orecchie e le zampe, tenerle ferme come conigli, e immergerle molte volte nella bacinella. Le mancuspie si disperano e si stirano tutte, è esattamente quel che vogliamo affinché i sali penetrino fino alla pelle tanto delicata.

Tocca a Leonor dare da mangiare alle madri, e lo fa molto bene; non ci siamo mai accorti che abbia sbagliato nella distribuzione delle porzioni. Diamo loro avena al malto, e due volte la settimana latte con vino bianco. Diffidiamo un po' del Chango, ci pare che si beva il vino; sarebbe meglio tenere dentro la botte, ma la casa è piccola e poi quell'odore dolciastro che emana nelle ore in cui il sole è alto.

Forse quel che stiamo dicendo sarebbe monotono e inutile se non stesse cambiando lentamente pur entro la sua ripetizione; negli ultimi giorni - adesso che entriamo nel periodo critico dello svezzamento - uno di noi ha dovuto riconoscere, e con quale amaro consenso, il progredire di un quadro *Silica*. Inizia nel momento stesso in cui ci domina il sonno, è un perdere la stabilità, un salto in dentro, una vertigine che si arrampica lungo la colonna vertebrale verso l'interno della testa; esattamente come lo stesso strisciante arrampicarsi (non c'è altra descrizione) delle piccole mancuspie sui pali dei recinti. Allora, all'improvviso, sul pozzo nero del sonno in cui eravamo già deliziosamente caduti, siamo quel palo duro e acido sul quale si arrampicano giocando le mancuspie. Ed è peggio se chiudiamo gli occhi. Così il sonno se ne va, nessuno dorme con gli occhi aperti, moriamo di stanchezza ma è sufficiente un lieve abbandono per sentire la

vertigine che striscia, un viavai nel cranio, come se la testa fosse piena di cose vive che vi girino attorno. Come mancuspie.

Ed è tanto ridicolo, è provato che i malati *silica* mancano di silice, di arena. E noi qui, attornati dalle dune, una piccola valle minacciata da immense dune, senza arena quando stavamo per addormentarci.

Contro l'eventualità che tutto ciò si aggravi, abbiamo preferito perdere un po' di tempo nel dosificarci severamente; avvertiamo che alle dodici la reazione è favorevole, e il pomeriggio di lavoro trascorre senza ostacoli, appena, forse, un lieve dislocamento delle cose, all'improvviso come se gli oggetti si fermassero davanti a noi, drizzandosi senza muoversi; una sensazione di arista viva in ogni piano. Sospettiamo che si tratti di una virata a *Dulcamara*, ma non è facile esserne certi.

Nell'aria ondeggiano lievi i peli delle mancuspie adulte, dopo la siesta andiamo con forbici e borse di caucciù al recinto cintato dove il Chango le riunisce per la tosatura. A febbraio fa già freddo la notte, le mancuspie hanno bisogno del loro pelo perché dormono coricate e mancano della protezione che danno a se stessi gli animali che si raggomitano piegando le zampe. Tuttavia perdono il pelo del dorso, spelano lentamente e all'aria aperta, il vento alza dal recinto una fine nebbia di peli che solleticano le narici e ci inseguono fino dentro casa. Allora riuniamo le mancuspie e tosiamo loro il dorso a mezza altezza, avendo cura di non privarle di calore; quando questo pelo cade, troppo corto per ondeggiare nell'aria, si va formando una polverina giallastra che Leonor bagna con l'innaffiatoio a tubo e ogni giorno impasta in una palla che si getta nel pozzo.

Frattanto uno di noi deve accoppiare i maschi con le giovani mancuspie, pesare i piccoli mentre il Chango legge ad alta voce il peso del giorno prima, verificare i progressi di ciascuna mancuspia e separare quelle a sviluppo ritardato per sottoporle alla superalimentazione. Con questo arriviamo all'imbrunire; manca solo l'avena del secondo pasto che Leonor distribuisce in

un momento, e chiudere le mancuspie madri mentre le piccole strillano e si ostinano a star loro vicine. E il Chango che si occupa della separazione, noi siamo già nella veranda a controllare. Alle otto chiudiamo porte e finestre; alle otto restiamo dentro soli.

Prima era un momento dolce, il riscontro di episodi e di speranze. Ma da quando non ci sentiamo bene è come se questo momento fosse più pesante. Vanamente ci inganniamo mettendo ordine nella cassetta del pronto soccorso - è frequente che l'ordine alfabetico delle medicine venga alterato per trascuratezza; finiamo sempre con lo starcene zitti a tavola, leggendo il manuale di Àlvarez de Toledo *Studia te stesso* o quello di Humphreys *Mentore Omeopatico*. Uno di noi ha avuto ad intermittenze una fase *Pulsatilla*, owerossia tende a mostrarsi volubile, piagnucolona, esigente, irritabile. E cosa che affiora sul far della notte, e coincide con il quadro *Petroleum* che affligge l'altro, uno stato in cui tutto - cose, voci, ricordi - passa sopra di lui, tu- mefacendolo e intorpidendolo. Così non c'è scontro, appena un soffrire parallelo e tollerabile. Dopo, qualche volta, viene il sonno.

Non vorremmo neppure mettere in queste note un'enfasi progressiva, un crescendo articolantesi fino all'esplodere patetico della grande orchestra, dopo il quale decrescono le voci e si rientra in una calma di sazietà. Qualche volta queste cose che annotiamo ci sono già capitate (come la gran cefalea *Glonoinum* il giorno in cui nacque la seconda nidiata di mancuspie), qualche volta è adesso o al mattino. Giudichiamo necessario documentare queste fasi affinché il dottor Harbin le aggiunga alla nostra storia clinica quando torneremo a Buenos Aires. Non siamo abili, sappiamo che subito andiamo fuori tema, però il dottor Harbin preferisce conoscere i particolari che stanno attorno ai quadri. Questo strofinio contro la finestra del bagno che udiamo di notte può essere importante. Può essere un sintomo *Cannabis indica*-, si sa che un cannabis indica ha sensazioni esaltate, con

esagerazione di tempo e di distanza. Può essere una mancuspia che è scappata ed è attratta come tutte dalla luce.

In principio eravamo ottimisti, non abbiamo ancora perso la speranza di guadagnare una buona somma con la vendita degli esemplari giovani. Ci alziamo presto, misurando il crescente valore del tempo nella fase finale, e in principio quasi non ci affligge la fuga del Chango e di Leonor. Senza preavviso, senza ottemperare per niente allo statuto, se ne sono andati ieri notte, i grandissimi figli di puttana, portandosi via il cavallo e il sulky, la coperta di uno di noi, la lampada a carburo, l'ultimo numero di «Mundo Argentino». Dal silenzio nei recinti sospettiamo la loro assenza, bisogna affrettarsi a liberare i piccoli per l'allattamento, preparare i bagni, l'avena al malto. Continuamente pensiamo che non si deve pensare all'accaduto, lavoriamo senza ammettere che adesso siamo soli, senza cavallo per coprire le sei leghe fino a Puan, con provviste per una settimana, e attornati da inutili vagabondi, adesso che negli altri paesi si è diffusa la stupida voce che alleviamo mancuspie e nessuno si avvicina per paura di qualche malattia. Solo lavorando e finché dura la salute possiamo tollerare una congiura che ci sposi verso mezzogiorno, nella pausa del pranzo (una di noi prepara bruscamente una scatola di lingua e un'altra di piselli, fa friggere prosciutto e uova), che rifiuta l'idea di non fare la siesta, ci chiude nel buio della camera da letto con maggior durezza delle porte a doppia mandata. Solo adesso ricordiamo chiaramente il cattivo sonno della notte, quella vertigine curiosa, trasparente, se ci è permesso inventare questa espressione. Quando ci si sveglia, quando ci si alza, guardando in avanti, qualsiasi oggetto - mettiamo, per esempio, l'armadio - lo si percepisce come ruotante a velocità variabile e in moto in modo incostante verso un lato (quello destro); mentre, allo stesso tempo, attraverso il mulinello, si osserva lo stesso armadio saldamente fermo e immobile. Non è necessario pensarci molto per riconoscere in ciò un quadro *Cyclamen*, per cui la cura agisce in pochi minuti e ci riequilibra per l'uscita e il

lavoro. E molto peggio avvertire in piena siesta (quando le cose sono talmente se stesse, quando il sole le piega duramente sulla loro arista) che nel recinto delle mancuspie grandi c'è agitazione e parlottio, una rinuncia subitanea e inquietante al riposo che le ingrassa. Non vogliamo uscire, il sole alto sarebbe la cefalea, come ammettere adesso la possibilità di cefalea quando tutto dipende dal nostro lavoro. Ma dovremo uscire, l'irrequietezza delle mancuspie cresce ed è impossibile continuare a stare in casa quando dai recinti arriva un rumore mai udito, allora ci lanciamo fuori protetti dai caschi di sughero, ci separiamo dopo un precipitoso conciliabolo, una di noi corre verso le gabbie delle madri mentre l'altro verifica i chiavistelli delle porte, il livello dell'acqua nella cisterna australiana, la possibile irruzione di una volpe o di un gatto di montagna. Arriviamo appena all'entrata dei recinti e il sole ci acceca già, come albinos vacilliamo tra le fiammate bianche, vorremmo continuare il lavoro ma è tardi, il quadro *Belladonna* ci abbatte fino a precipitarci esauriti nella oscura profondità del capannone. Congestionati, faccia rossa e calda; pupille dilatate. Pulsazione violenta nel cervello e nella carotide. Violente fitte e trafitture. Cefalea come scosse. Ad ogni passo scossa verso il basso, come se ci fosse un peso sulla nuca. Coltellate e punture. Dolore di esplosione; come se si comprimesse il cervello; peggio ancora chinandosi, come se il cervello cadesse fuori, come se fosse spinto in avanti, o gli occhi fossero sul punto di uscire dalle orbite. (Come questo, come quello; ma mai come è davvero). Peggio con rumori, scosse, movimento, luce. E all'improvviso cessa, l'oscurità e il fresco se la portano via in un istante, ci lascia una meravigliosa gratitudine, un desiderio di correre e di scuotere la testa, di meravigliarci di come un momento fa... Ma c'è il lavoro, e ora abbiamo il sospetto che l'irrequietezza delle mancuspie sia dovuta alla mancanza di acqua fresca, all'assenza di Leonor e del Chango - sono così sensibili che devono pur in qualche modo sentire quest'assenza -,

e anche perché sono sorprese del cambiamento nei lavori del mattino, della nostra goffaggine e della nostra fretta.

Poiché non è giorno di tosatura, uno di noi si occupa dell'accoppiamento preordinato e del controllo del peso; è facile accorgersi che da ieri a oggi i piccoli sono peggiorati bruscamente. Le madri mangiano male, annusano a lungo l'avena al malto prima di degnarsi a mordere la tiepida pasta alimentare. Ottemperiamo silenziosi alle ultime fatiche, adesso l'arrivo della notte possiede un altro significato che non vogliamo esaminare, non ci separiamo più come prima da un ordine stabilito e funzionante, da Leonor e dal Chango e dalle mancuspie ciascuna al loro posto. Chiudere le porte della casa è lasciar solo un mondo senza legislazione, abbandonato agli eventi della notte e dell'alba. Entriamo timorosi e solerti, temporeggiando, incapaci di differire il momento e per questo furtivi e schivi, con tutta la notte che attende come un occhio.

Per fortuna abbiamo sonno, l'insolazione e il lavoro possono più di un'inquietudine inconfessata, ci addormentiamo poco a poco sui resti freddi che mastichiamo penosamente, gli avanzi di uovo fritto e pane bagnato nel latte. Qualcosa gratta di nuovo contro la finestra del bagno, sul tetto paiono udirsi scalpiccii furtivi; non c'è un filo d'aria, è notte di luna piena e i galli canterebbero prima di mezzanotte se avessimo galli. Andiamo a letto senza parlare, distribuendoci quasi a tastoni le ultime dosi del trattamento. Con la luce spenta - ma non è esatto, non c'è luce spenta, semplicemente manca la luce, la casa è un pozzo di tenebra e fuori tutto è luna piena - vogliamo dirci qualcosa ed è solo un domandarci sul domani, sul modo di ottenere i cibi, arrivare in paese. E ci addormentiamo. Un'ora, non di più, il filo cinerognolo che tira la finestra si è mosso appena verso il letto. Immediatamente siamo seduti nel buio, ascoltando nel buio perché si ascolta meglio. Sta capitando qualcosa alle mancuspie, il rumore è adesso un clamore rabbioso o atterrito, si distingue l'uggiolio acuto delle femmine e l'ululare più rauco dei maschi, si

interrompono all'improvviso e si muove per la casa come una raffica di silenzio, quindi di nuovo il clamore cresce contro la notte e la distanza. Non pensiamo di uscire, è già troppo starle ad ascoltare, uno di noi non riesce a capire se le urla sono fuori o qui perché ci sono momenti in cui è come se nascessero da dentro, e durante quest'ora entriamo in un quadro *Aconitum* in cui tutto è confuso e nulla è meno vero del suo contrario. Sì, le cefalee arrivano con tale violenza che si possono appena descrivere. Sensazione di lacerazione, di bruciore nel cervello, sul cuoio capelluto, con paura, con febbre, con angoscia. La fronte piena e pesante, come se ci fosse un peso che premesse verso l'esterno: come se tutto venisse strappato dalla fronte. *Aconitum* è repentino; selvaggio; peggiore con venti freddi; con inquietudine, angoscia, paura. Le mancuspie girano attorno alla casa, inutile ripeterci che sono nei recinti, che i lucchetti resistono.

Non ci accorgiamo dell'alba, fino alle cinque ci abbatte un sonno senza riposo dal quale escono le nostre mani ad ore fisse per portare le pillole alla bocca. Da un po' di tempo bussano alla porta del living, i colpi crescono con rabbia finché uno di noi permette che le pantofole si mettano i loro piedi e si trascinino fino alla chiave. E la polizia con la notizia dell'arresto del Chango; ci riportano il sulky, avevano sospettato subito il furto e la fuga. Bisogna firmare una dichiarazione, va tutto bene, il sole alto e un gran silenzio nei recinti. I poliziotti guardano i recinti, uno si tappa il naso con il fazzoletto, fa finta di tossire. Diciamo subito ciò che vogliono, firmiamo, e vanno via quasi di corsa, passano lontano dai recinti e li guardano, hanno guardato anche noi, arrischiando un'occhiata all'interno (esce un'aria stagnante dalla porta), e vanno via quasi di corsa. È molto strano che questi bruti non vogliano spiare oltre, fuggono come appestati, stanno già passando al galoppo per il sentiero di fianco.

Una di noi sembra decidere personalmente che l'altro andrà subito a cercare cibo con il sulky, mentre si compiono le operazioni del mattino. Usciamo senza voglia, il cavallo è stanco

perché lo hanno riportato senza dargli respiro, usciamo lentamente e guardando indietro. È tutto in ordine, allora non erano le mancuspie che facevano rumore in casa, bisognerà fumigare i topi del tetto, è incredibile il rumore che un solo topo può fare di notte. Apriamo i recinti, riuniamo le madri, ma di avena al malto ne resta appena un po' e le mancuspie lottano ferocemente, si strappano pezzi di spalla e di collo, sanguinano e bisogna separarle a frustate e a grida. Dopo, l'allattamento dei piccoli è penoso e imperfetto, si capisce che i lattonzoli sono affamati, alcuni vacillano nel correre e si appoggiano allo steccato. C'è un maschio morto all'entrata della sua gabbia, inspiegabilmente. E il cavallo si rifiuta di trottare, siamo già a due miglia e mezzo dalla casa e ancora al passo, con la testa bassa e il fiato grosso. Scoraggiati riprendiamo la via del ritorno, arriviamo in tempo per vedere come gli ultimi avanzzi di cibo si perdono in un tumulto di lotta.

Torniamo senza ostinarci alla veranda. Sul primo scalino c'è una mancuspia lattante che sta morendo. La solleviamo, la mettiamo in una cesta con della paglia, vorremmo sapere che cos'ha ma muore con la morte oscura degli animali. E i lucchetti erano intatti, non si sa come è potuta scappare questa mancuspia, se è morta perché è fuggita o se è fuggita perché stava morendo. Le gettiamo dieci pillole di *Nux Vomica* nel becco, restano lì come perline, ormai non può più inghiottire. Dal punto in cui ci troviamo vediamo un maschio caduto sulle mani; cerca di alzarsi con una scossa, ma torna a cadere come se pregasse.

Ci pare di udire grida, tanto vicine a noi che guardiamo sotto le sedie di paglia della veranda; il dottor Harbin ci ha avvisati delle reazioni animali che danno attacchi di mattina, non avevamo pensato che potesse esserci una cefalea così. Dolore occipitale, di quando in quando un grido: quadro di *Apis*, dolori come punture di vespa. Pieghiamo la testa indietro, o la affondiamo nel guanciaie (ad un certo momento siamo arrivati

fino al letto). Senza sete, ma sudando; urina scarsa, grida penetranti. Come ammaccati, sensibili al tatto; ad un certo momento ci siamo dati la mano ed è stato terribile. Finché cessa, lenta, lasciandoci con il timore che si ripeta con variante animale, come già una volta: dopo la vespa, il quadro del serpente. Sono le due e mezzo.

Preferiamo completare questo rapporto mentre ancora dura la luce e stiamo bene. Uno di noi dovrebbe andare ora in paese, se passa l'ora della siesta sarà troppo tardi per tornare, e restare soli tutta la notte in casa, forse senza poterci curare... La siesta ristagna silenziosa, fa caldo nelle stanze, se andiamo fino alla veranda ci respinge il color di gesso della terra, dei capannoni, dei tetti. Sono morte altre mancuspie ma le restanti tacciono, solo da vicino si potrebbe udirle ansimare. Una di noi crede che riusciremo a venderle, che dobbiamo andare in paese. L'altro scrive questi appunti e ormai non crede a molto. Che passi il caldo, che venga la notte. Usciamo quasi alle sette, c'è ancora un pugno di cibo nel capannone, scuotendo i sacchetti cade una polverina di avena che raccogliamo religiosamente. Loro la fiutano e l'agitazione nelle gabbie è violenta. Non abbiamo il coraggio di liberarle, è meglio mettere una cucchiata di pasta in ogni gabbia, così paiono più soddisfatte e sembra più giusto. Non togliamo neppure le mancuspie morte, non ci spieghiamo come possano esserci dieci gabbie vuote, come una parte dei piccoli si sia mescolata con i maschi nel recinto. Ci si vede appena, adesso annotta di colpo e il Chango ci ha rubato il lume a carburo.

Si direbbe che sul sentiero, lungo il monte di salici, ci sia gente. Sarebbe il momento di chiamare perché qualcuno vada in paese; c'è ancora tempo. Qualche volta ci chiediamo se non ci spiano, la gente è così ignorante e ci ha sullo stomaco. Preferiamo non pensare e chiudiamo la porta con delizia, ripiegando in casa dove tutto è più nostro. Vorremmo consultare i manuali per premunirci da un nuovo *Apis*, o dall'altro animale ancor peggiore; saltiamo la cena e leggiamo ad alta voce, quasi senza ascoltare.

Alcune frasi si accavallano, e fuori tutto è uguale, alcune mancuspie ululano più forte delle altre, continuano e ripetono un ululare lancinante. «*Crotalus cascavella* ha allucinazioni peculiari...» Uno di noi ripete la definizione, ci rallegra comprendere così bene il latino, crotalo a sonagli, ma è come dire la stessa cosa perché sonagli equivale a crotalo. Forse il manuale non vuole impressionare i malati comuni con una definizione diretta all'animale. E tuttavia lo nomina, il terribile serpente... «il cui veleno agisce con spaventosa intensità». Dobbiamo forzare la voce per udirci nel clamore delle mancuspie, le sentiamo di nuovo vicino alla casa, sul tetto, che raspano contro le finestre, contro gli architravi. In qualche modo non è più strano, nel pomeriggio abbiamo visto tante gabbie aperte, ma la casa è chiusa e la luce nella sala da pranzo ci avvolge in una fredda protezione mentre ci istruiamo a grida. Tutto è chiaro nel manuale, un linguaggio diretto per malati senza pregiudizi, la descrizione del quadro: cefalea e grande eccitazione, causate dall'inizio del sonno. (Per fortuna non abbiamo sonno). Il cranio comprime il cervello come un casco d'acciaio - ben detto. Una cosa viva si muove in circolo dentro la testa. (Allora la casa è la nostra testa, la sentiamo circondata, ciascuna finestra è un orecchio sull'ululare delle mancuspie lì fuori). Testa e petto compressi da un'armatura di ferro. Un ferro incandescente affondato nella cervice. Non siamo sicuri circa la cervice, un momento fa la luce ha iniziato a vacillare, cede a poco a poco, ci siamo dimenticati di mettere in moto il mulino nel pomeriggio. Quando non è più possibile leggere accendiamo una candela vicino al manuale per finire di informarci sui sintomi, è meglio sapere nel caso che più tardi - Dolori lancinanti acuti alla tempia destra, questo terribile serpente il cui veleno agisce con spaventosa intensità (abbiamo già letto questo, è difficile far luce sul manuale con una candela), una cosa viva cammina in circolo dentro la testa, anche questo l'abbiamo letto ed è così, una cosa viva cammina in circolo. Non siamo inquieti, fuori è peggio,

ammesso che ci sia un fuori. Al di sopra del manuale ci stiamo guardando, e se uno di noi allude con un gesto all'ululare che cresce sempre di più torniamo alla lettura come se fossimo certi che tutto questo è ora lì, dove una cosa viva cammina in circolo ululando contro le finestre, contro le orecchie, l'ululare delle mancuspie che muoiono di fame.

Circe

And one kiss I had of her mouth, as I took the apple
from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my
foot stumbled; and I felt my crash ing fall through the tang-
led boughs beneath her feet and saw the dead white faces
that welcomed me in the pit.

dante gabriele rossetti, *The Orchard-Pit*.

Perché ormai non deve più importargli, ma allora fu addolorato dalla coincidenza dei pettegolezzi a mezza bocca, dall'espressione servile di Madre Celeste mentre lo raccontava a zia Bebé, dall'incredulo disgusto nel gesto di suo padre. Cominciò quella dell'ultimo piano, con la sua maniera di girare lentamente la testa come una mucca, ruminando le parole con delizia di bolo vegetale. Ed anche la ragazza della farmacia - « non perché ci creda, ma, se fosse vero che cosa orribile» - e persino don Emilio, sempre discreto con le sue matite e i suoi taccuini rifasciati. Tutti parlavano di Delia Manara con un residuo di pudore, per niente sicuri che fosse andata così, ma in Mario si faceva apertamente strada un vento di rabbia che gli saliva al volto. Odiò all'improvviso la sua famiglia con un'inefficace esplosione di indipendenza. Non li aveva mai amati, solo il sangue e la paura della solitudine lo tenevano legato alla madre e ai fratelli. Con i vicini fu sbrigativo e brutale, la prima volta che si ripeterono i commenti insultò don Emilio senza mezzi termini. A quella dell'ultimo piano tolse il saluto come se questo potesse addolorarla. E quando tornava dal lavoro entrava ostentatamente a salutare i Manara e si avvicinava - qualche volta con caramelle o con un libro - alla ragazza che aveva ucciso i due fidanzati.

Non ricordo bene Delia, ma era sottile e bionda, troppo lenta nei gesti (io avevo dodici anni, il tempo e le cose sono lente a quell'età) e portava vestiti chiari con gonne molto scampanate. Ci fu un'epoca in cui Mario credette che la grazia di Delia e i suoi vestiti alimentassero l'odio della gente. Lo disse a Madre Celeste: - La odiate perché non è feccia come voi, come me; e non batté neppure ciglio quando sua madre fece il gesto di schiaffeggiarlo con un asciugamano. Dopo questo episodio fu rottura aperta; lo lasciavano solo, gli lavavano la biancheria come un favore, la domenica andavano a Palermo o a fare il picnic senza neppure avvisarlo. Allora Mario si avvicinava alla finestra di Delia e lanciava un sassolino. Qualche volta lei usciva, qualche volta sentiva che rideva da dentro, un po' malvagiamente e senza dargli alcuna speranza.

Venne poi il match Firpo-Dempsey¹ e in tutte le case ci furono lacrime e violente indignazioni, seguite da un'umiliata malinconia quasi coloniale. I Manara traslocarono quattro isolati più in là e questo è molto in Almagro, per cui altri vicini cominciarono a frequentare Delia, le famiglie di via Victoria e Castro Barros dimenticarono il caso e Mario continuò a vederla due volte la settimana quando usciva dalla banca. Era già estate e Delia qualche volta voleva uscire, andavano insieme nelle confetterie di Rivadavia o a sedere in Plaza Once. Mario compi diciannove anni, Delia vide arrivare senza festeggiamenti - era ancora in lutto - i ventidue.

I Manara trovavano ingiustificato il lutto per un fidanzato, persino Mario avrebbe preferito un dolore tutto intimo. Era penoso assistere al sorriso velato di Delia mentre si metteva il cappello dinanzi allo specchio, così bionda su quel lutto. Si lasciava adorare vagamente da Mario e dai Manara, si lasciava portare a passeggio e a far compere, riportare a casa con l'ultima luce e ricevere le domeniche pomeriggio. Qualche volta andava sola fino al vecchio quartiere, dove Héctor l'aveva corteggiata. Madre Celeste la vide passare un pomeriggio e chiuse con

ostentato disprezzo le persiane. Un gatto seguiva Delia, tutti gli animali si mostravano sempre sottomessi a Delia, non si sapeva se era simpatia o dominio, le andavano vicino senza che lei li guardasse. Una volta Mario notò che un cane si era scansato quando Delia provava ad accarezzarlo. Lei lo chiamò (era in Plaza Once, il pomeriggio) e il cane si accostò mansueto, forse contento, alle sue dita. La madre diceva che Delia aveva giocato con i ragni da bambina. Tutti se ne meravigliavano, persino Mario che ne aveva una certa paura. E le farfalle si posavano sui suoi capelli - Mario ne vide due in un solo pomeriggio, a San Isidro - ma Delia le metteva in fuga con un gesto leggero. Héctor le aveva regalato un coniglio bianco, che morì presto, prima di Héctor. Ma Héctor si era annegato a Puerto Nuevo, una domenica all'alba. Fu allora che Mario udì i primi pettegolezzi. La morte di Rolo Médicis non aveva interessato nessuno dal momento che mezzo mondo muore di sincope. Quando Héctor si suicidò i vicini notarono troppe coincidenze, in Mario rispuntava la faccia servile di Madre Celeste mentre lo raccontava a zia Bebé, l'incredulo disgusto nel gesto di suo padre. E per colmo la frattura del cranio, perché Rolo cadde stecchito mentre usciva dall'atrio dei Manara, e sebbene fosse già morto il colpo violento contro lo scalino fu un altro brutto dettaglio. Delia era rimasta dentro, strano che non si salutassero proprio sulla porta, comunque era vicino a lui e fu la prima a gridare. Invece Héctor morì solo, in una notte di brina, cinque ore dopo essere uscito dalla casa di Delia come tutti i sabato.

Non ricordo bene Mario, ma dicono che lui e Delia facessero una bella coppia. Anche se lei era ancora in lutto per Héctor (non portò mai il lutto per Rolo, chissà per quale capriccio), accettava la compagnia di Mario per passeggiare per Almagro o andare al cinema. Fino a quel momento Mario si era sentito estraneo a Delia, alla sua vita, persino alla casa. Era sempre una «visita», e da noi la parola possiede un significato esatto e discriminante. Quando la prendeva a braccetto per attraversare la strada o per

salire le scale della stazione Medrano, guardava a volte la propria mano stretta contro la seta nera del vestito di Delia. Misurava quel bianco su quel nero, quella distanza. Ma Delia si sarebbe avvicinata quando fosse tornata al grigio, ai capelli chiari della domenica mattina.

Ammesso che i pettegolezzi non fossero un artificio assoluto, la vigliaccheria per Mario consisteva nell'annettervi episodi senza importanza per dar loro un significato. Molta gente muore a Buenos Aires per attacco cardiaco o per annegamento. Molti conigli languono e muoiono nelle case, nei patii. Molti cani sfuggono o accettano le carezze. Le poche righe che Héctor lasciò alla madre, i singhiozzi che la donna dell'ultimo piano disse di aver udito nell'atrio dei Manara la notte in cui morì Rolo (ma prima del colpo), la faccia di Delia i primi giorni... La gente mette tanta intelligenza in quelle cose, e come da tanti nodi messi uno dopo l'altro prende forma alla fine il disegno dell'arazzo - Mario avrebbe visto qualche volta l'arazzo, con schifo, con terrore, quando l'insonnia entrava nella sua cameretta per turbargli la notte.

«Perdonami la mia morte, è impossibile che tu capisca ma perdonami, mamma». Un pezzetto di carta strappato da un angolo della « Critica », tenuto fermo da una pietra accanto alla giacca che rimase come un cippo per il primo marinaio dell'alba. Fino a quella notte era stato così felice, certo che lo avevano visto un po' strano durante le ultime settimane; non strano, piuttosto distratto, a guardare l'aria come se vedesse cose. Esattamente come se avesse dovuto scrivere qualcosa in aria, decifrare un enigma. Tutti i ragazzi del caffè *Rubi* erano d'accordo. Invece Rolo no, gli mancò il cuore di colpo. Rolo era un ragazzo solitario e tranquillo, con soldi e una Chevrolet convertibile, per cui pochi lo avevano potuto osservare in quel periodo finale. Negli atrii tutto risuona talmente, la donna dell'ultimo piano sostenne per giorni e giorni che il pianto di Rolo era stato come un urlo soffocato, un grido fra mani che vogliano soffocarlo e che lo

stanno facendo a pezzi. E quasi subito il colpo atroce della testa contro lo scalino, la corsa di Delia che chiamava, il subbuglio ormai inutile.

Senza accorgersene, Mario univa pezzi di episodi, si sorprende a ordire spiegazioni parallele agli attacchi dei vicini. Non fece mai domande a Delia, aspettava confusamente qualcosa da lei. Qualche volta si chiedeva se Delia sapesse esattamente quel che si mormorava. Persino i Manara erano strani, con quel loro modo di alludere a Rolo e a Héctor senza insistere, come se fossero in viaggio. Delia taceva protetta da quell'accordo cauto e incondizionato. Quando anche Mario si unì, discreto come loro, i tre protessero Delia con un'ombra fine e costante, quasi trasparente i martedì e i giovedì, più palpabile e sollecita dal sabato al lunedì. Delia riacquistava ora una minima vivacità episodica, un giorno suonò il piano, un altro giocò al *ludo*²; era più dolce con Mario, lo faceva sedere vicino alla finestra del salotto e gli spiegava progetti di cucito e di ricamo. Non gli parlava mai dei dolci e dei pasticcini, Mario ne era meravigliato ma lo attribuiva a delicatezza, a paura di annoiarlo. I Manara lodavano i liquori di Delia; una sera vollero offrirgliene un bicchierino, ma Delia disse bruscamente che erano liquori da donne e che aveva vuotato quasi tutte le bottiglie. - A Héctor... - cominciò querula la madre, e non disse altro per non addolorare Mario. Poi si accorsero che a Mario non dava fastidio se si evocavano i fidanzati. Non riparlaron più di liquori finché Delia non riacquistò vivacità e volle provare nuove ricette. Mario rammentava quel pomeriggio perché aveva avuto una promozione, e la prima cosa che fece fu di comprare pasticcini per Delia. I Manara picchiavano pazientemente la galena del piccolo apparecchio a cuffia, e lo fecero fermare un attimo nella sala da pranzo per sentire cantare Rosita Quiroga³. Poi lui disse della promozione e che portava pasticcini a Delia.

- Hai fatto male a comprarli, ma va', portaglieli, è in salotto -. E lo guardarono uscire e si guardarono finché Manara si tolse le

cuffie come se si togliesse una corona di alloro, e la moglie sospirò sviando lo sguardo. All'improvviso i due sembravano infelici, perduti. Con un gesto torbido Manara alzò la levetta della galena.

Delia si mise a guardare la scatola e non badò molto ai pasticcini, ma quando stava mangiando il secondo, alla menta con una crestina di noce, disse a Mario che sapeva fare i pasticcini. Sembrava che si scusasse di non avergli confidato prima tante cose, iniziò a descrivere con disinvoltura come si facevano i pasticcini, i ripieni e i bagni di cioccolata o di moka. La sua migliore ricetta erano pasticcini all'arancio ripieni di liquore, con uno spillo forò uno di quelli che gli aveva portato Mario per mostrargli come si manipolavano; Mario vedeva le sue dita troppo bianche sul pasticcino, mentre la guardava spiegare gli sembrava un medico che ritmasse un delicato tempo chirurgico. Il pasticcino come un piccolo topo fra le dita di Delia, una cosa minuta ma viva che lo spillo lacerava. Mario sentì uno strano malessere, una dolcezza di abominevole ripugnanza. « Buttalo via, - avrebbe voluto dirle. - Gettalo lontano, non portarlo alla bocca perché è vivo, è un topo vivo ». Dopo gli tornò la gioia della promozione, udì Delia ripetere la ricetta del liquore di tè, del liquore di rosa...

Affondò le dita nella scatola e mangiò due, tre pasticcini di seguito. Delia sorrideva divertita. Lui si immaginava cose, e fu timorosamente felice. «Il terzo fidanzato, - pensò stranamente. - Dirle così: il suo terzo fidanzato, ma vivo».

Adesso è più difficile parlarne, è mescolato con altre storie imbastite a forza di dimenticanze minori, di falsità minime che tessono e tessono dietro i ricordi; pare che lui andasse più spesso dai Manara, il ritorno alla vita di Delia lo legava ai suoi gusti e ai suoi capricci, persino i Manara gli chiesero con qualche riserva di incoraggiare Delia, e lui comprava le essenze per i liquori, i filtri e gli imbuti che lei accoglieva con grave soddisfazione, nella quale

Mario sospettava un po' d'amore, almeno un po' di oblio dei morti.

La domenica restava a chiacchierare con i suoi dopo pranzo, e Madre Celeste gliene era riconoscente senza un sorriso, ma gli dava la fetta migliore del dolce e il caffè molto caldo. Finalmente erano finiti i pettegolezzi, almeno non si parlava di Delia in sua presenza. Chi può dire se gli schiaffi al più piccolo dei Camiletti o l'acre irritazione nei confronti di Madre Celeste non entrassero un po' in tutto questo; Mario arrivò a credere che si fossero ricreduti, che assolvevano Delia e che persino la stimavano nuovamente. Non parlò mai dei suoi ai Manara, e non nominò mai la sua amica durante le chiacchiere della domenica. Iniziava a credere possibili quelle due vite a quattro isolati l'una dall'altra; l'angolo di Rivadavia con Castro Barros era il ponte necessario ed efficace. Ebbe persino la speranza che il futuro avvicinasse le due case, le persone, sordo al passo incomprensibile che sentiva - qualche volta, da solo - come intimamente alieno e oscuro.

A trovare i Manara non andava nessun altro. Questa assenza di parenti o di amici era un po' inquietante. Mario non aveva bisogno di inventare una scampanellata speciale, tutti sapevano che era lui. In dicembre, con un caldo umido e dolce, Delia ottenne il liquore di arancia concentrato, lo bevettero felici una sera di tormenta. I Manara non vollero assaggiarlo, certi che gli avrebbe fatto male. Delia non si offese, ma era come trasfigurata mentre Mario sorbiva da intenditore il bicchierino violaceo pieno di luce arancio, di odore bruciante. - Mi farà morire di caldo, però è delizioso, - disse una o due volte. Delia, che parlava poco quando era contenta, osservò: - L'ho fatto per te -. I Manara la guardavano come se volessero leggere in lei la ricetta, l'alchimia minuziosa di quindici giorni di lavoro.

A Rolo erano piaciuti i liquori di Delia. Mario lo seppe da alcune parole dei Manara dette di sfuggita quando Delia non era presente: « Lei gli faceva molti liquori. Ma Rolo aveva paura per il cuore. L'alcool non fa bene al cuore». Avere un fidanzato così

delicato, Mario adesso capiva la liberazione che traspariva dai gesti, dal modo di suonare il piano di Delia. Fu sul punto di domandare ai Manara che cosa piaceva a Héctor, se anche a Héctor Delia faceva liquori o dolci. Pensò ai pasticcini che Delia nuovamente provava e che stavano allineati ad asciugare su una mensola del retrocucina. Qualcosa diceva a Mario che Delia avrebbe ottenuto cose meravigliose con i pasticcini. Dopo averglielo chiesto ripetutamente, ottenne che lei gliene facesse assaggiare uno. Stava già per andarsene quando Delia gli portò un campione bianco e leggero su un piattino di alpaca. Mentre lo assaporava - una punta di amaro, con un'ombra di menta e noce moscata combinati stranamente -, Delia stava ad occhi chini con aria modesta. Si rifiutò di accettare gli elogi, non era che una prova ed era ancora ben lontana da quanto si era proposta. Ma alla visita seguente - sempre di sera, e nel buio dell'arrivederci vicino al piano - gli permise di assaggiare un altro campione. Bisognava chiudere gli occhi per indovinare il sapore, e Mario obbediente chiuse gli occhi e indovinò un sapore di mandarino, lievissimo, che giungeva dal più profondo del cioccolato. I suoi denti sminuzzavano pezzetti croccanti, non riuscì a sentirne il sapore, era solo la sensazione piacevole di trovare un sostegno fra quella polpa dolce e schiva.

Delia era contenta del risultato, disse a Mario che la sua descrizione del sapore si avvicinava a ciò che lei aveva sperato. Doveva fare ancora delle prove, c'erano cose sottili da equilibrare. I Manara dissero a Mario che Delia non si era più seduta al piano, che trascorreva ore ed ore a preparare i liquori, i pasticcini. Non lo dicevano in tono di rimprovero, ma non erano neppure contenti; Mario immaginò che le spese di Delia li preoccupassero. Allora chiese in segreto a Delia una lista delle essenze e delle sostanze necessarie. Lei fece qualcosa che mai aveva fatto, gli gettò le braccia al collo e lo baciò sulla guancia. La sua bocca profumava leggermente di menta. Mario chiuse gli occhi, spinto

dalla necessità di sentire il profumo e il sapore da sotto le palpebre. E il bacio tornò, più duro e con un gemito.

Non seppe se le aveva restituito il bacio, forse era rimasto fermo e passivo, degustatore di Delia nella penombra del salotto. Lei suonò il piano, come quasi mai in quell'epoca, e gli chiese di tornare il giorno dopo. Mai avevano parlato con quella voce, mai avevano taciuto così. I Manara sospettarono qualcosa perché arrivarono agitando i giornali e con la notizia di un aviatore perduto nell'Atlantico. Era un periodo in cui molti aviatori restavano in mezzo all'Atlantico. Qualcuno accese la luce e Delia si allontanò seccata dal piano, a Mario sembrò per un istante che il suo gesto all'accendersi della luce avesse qualcosa della fuga accecata del millepiedi, una pazza corsa sui muri. Apriva e chiudeva le mani, nel vano della porta, e poi tornò come vergognandosi, guardando di sottecchi i Manara; li guardava di sottecchi e sorrideva.

Senza sorpresa, quasi come una conferma, Mario poté misurare quella sera la fragilità della serenità di Delia, il peso persistente della duplice morte. Rolo, passi; Héctor era già troppo, l'incrinatura che denuda uno specchio. Di Delia rimanevano le manie delicate, la manipolazione delle essenze e degli animali, il suo contatto con le cose semplici e oscure, la vicinanza delle farfalle e dei gatti, l'aura del suo respiro a mezzo nella morte. Giurò a se stesso una carità senza limiti, una premura di anni in camere chiare e parchi lontani dal ricordo; magari senza sposare Delia, semplicemente prolungando questo amore tranquillo finché lei non vedesse più una terza morte camminarle accanto, un altro fidanzato, quello a cui ora tocca morire.

Credette che i Manara si sarebbero rallegrati quando lui avesse cominciato a portare gli estratti a Delia; invece brontolarono e si rinchiusero in sé accigliati, senza commenti, sebbene finissero per transigere e uscire, soprattutto quando arrivava l'ora degli assaggi, sempre in salotto e quasi di sera, e bisognava chiudere gli

occhi e definire - con quanti dubbi, a volte, per la finezza della materia - il sapore di un pezzetto di polpa nuova, piccolo miracolo sul piatto di alpacca.

In cambio di queste attenzioni Mario otteneva da Delia la promessa di andare insieme al cinema o a passeggiare per Palermo. Nei Manara avvertiva riconoscenza e complicità tutte le volte che andava a prenderla il sabato pomeriggio o la domenica mattina. Come se preferissero restare soli in casa ad ascoltare la radio o a giocare a carte. Ma si accorse anche di una specie di ripugnanza da parte di Delia a uscire di casa quando i vecchi restavano. Sebbene non si mostrasse triste accanto a Mario, le poche volte che uscirono con i Manara fu più allegra, allora si divertiva davvero all'Esposizione Rurale, voleva caramelle e accettava ninnoli che rientrando guardava fissamente, studiandoli fino all'esaurimento. L'aria pura le faceva bene, Mario vide che aveva la pelle più chiara e un passo più deciso. Peccato quel ritorno vespertino al laboratorio, l'interminabile immedesimersi nella bilancia o nelle mollette. Adesso i pasticcini la assorbivano a tal punto da farle trascurare i liquori; adesso raramente faceva assaggiare le sue ricette. Ai Manara mai; Mario sospettava senza motivo che i Manara avrebbero rifiutato di provare nuovi gusti; preferivano i dolci comuni, se Delia lasciava una scatola sulla tavola, senza invitarli ma come invitandoli, loro sceglievano le forme semplici, quelle di prima, e persino spezzavano i pasticcini per esaminarne il ripieno. Mario si divertiva al sordo dispetto di Delia al piano, la sua espressione falsamente distratta. Conservava per lui le novità, all'ultimo momento arrivava dalla cucina con il piattino di alpacca; una volta fecero tardi suonando il piano e Delia gli permise di accompagnarla in cucina per prendere certi pasticcini nuovi. Quando accese la luce, Mario vide il gatto addormentato nel suo angolo, e gli scarafaggi che fuggivano sulle mattonelle. Rammentò la cucina di casa sua, Madre Celeste mentre spargeva polvere gialla sugli zoccoli delle pareti. Quella sera i pasticcini

sapevano di moka e un retrogusto stranamente salato (nella parte più lontana del sapore) come se alla fine del gusto si nascondesse una lacrima; era idiota pensarci, pensare a quel che restava delle lacrime cadute la notte di Rolo nell'atrio.

- Il pesce rosso è così triste, - disse Delia indicandogli la boccia con i sassolini e la vegetazione finta. Un pesciolino rosa traslucido dormicchiava con ritmato movimento della bocca. Il suo occhio freddo guardava Mario come una perla viva. Mario pensò all'occhio salato come una lacrima che sarebbe scivolata fra i denti al masticarlo.

- Bisogna rinnovargli più spesso l'acqua, - propose.

- E inutile, è vecchio e malato. Domani morirà.

A lui quell'annuncio suonò come un ritorno al peggio, alla Delia tormentata dal lutto dei primi tempi. Ancora così vicina a quei fatti, allo scalino e al molo, con fotografie di Héctor che all'improvviso comparivano fra paia di calze o sottovesti d'estate. E un fiore secco - della veglia di Rolo - fissato a una stampa nell'anta del guardaroba.

Prima di andarsene le chiese di sposarla per l'autunno. Delia non disse niente, si mise a guardare il pavimento come se cercasse una formica nel salotto. Mai avevano parlato di questo, Delia pareva volersi abituare all'idea prima di rispondergli. Poi lo guardò vivamente, ergendosi all'improvviso. Era bella, le tremava un po' la bocca. Fece un gesto come per aprire una porticina nell'aria, un segno quasi magico.

- Allora sei il mio fidanzato, - disse. - Come mi sembri diverso, cambiato.

Madre Celeste ascoltò senza commenti la notizia, mise da parte il ferro e per tutto il giorno non si mosse dalla sua stanza, dove entravano uno a uno i fratelli per uscirne con facce lunghe e bicchierini di Esperidina. Mario andò allo stadio e la sera portò un mazzo di rose a Delia. I Manara lo aspettavano nel salotto, lo abbracciarono e gli dissero cose, vollero stappare una bottiglia di

porto e mangiare paste. Ora il trattamento era al contempo più intimo e più distaccato. Perdevano la semplicità degli amici per guardarsi con gli occhi del parente, di colui che sa tutto fin dalla prima infanzia. Mario baciò Delia, baciò mamma Manara, e nell'abbracciare stretto il futuro suocero avrebbe voluto dirgli di avere fiducia in lui, nuovo sostegno del loro focolare, ma non gli venivano le parole. Era evidente che anche i Manara avrebbero voluto dirgli qualcosa e non ne avevano il coraggio. Agitando i giornali tornarono in camera loro. E Mario rimase con Delia e il piano, con Delia e il richiamo d'amore.

Una o due volte, durante quelle settimane di fidanzamento, fu sul punto di dare appuntamento a papà Manara fuori di casa per parlargli delle lettere anonime. Poi lo giudicò inutilmente crudele perché non si poteva fare niente contro quei miserabili che li perseguitavano. La peggiore arrivò un sabato a mezzogiorno in una busta azzurra; Mario rimase a guardare la fotografia di Héctor su «Ultima Hora» e i periodi sottolineati con inchiostro azzurro. «Solo una profonda disperazione ha potuto trascinarlo al suicidio, secondo le dichiarazioni dei familiari». Pensò che stranamente i familiari di Héctor non si erano mai fatti vedere dai Manara. Forse nei primi giorni. Ricordava adesso il pesce rosso, i Manara avevano detto che era un regalo della madre di Héctor. Pesce rosso morto il giorno annunciato da Delia. Solo una profonda disperazione ha potuto trascinarlo. Bruciò la busta, il ritaglio, fece una lista dei sospetti e si ripromise di parlare francamente a Delia, di salvarla in se stesso dai fili di bava, dall'intollerabile diffondersi di quelle dicerie. Dopo cinque giorni (non aveva parlato né con Delia né con i Manara) arrivò la seconda lettera anonima. Sul biglietto celeste c'era prima una stellina (chissà perché) e poi: «Io al suo posto farei attenzione alio scalino del cancello». Dalla busta uscì un leggero profumo di sapone alle mandorle. Mario pensò che forse quella dell'ultimo piano usava sapone alle mandorle, ebbe persino il turpe coraggio di frugare nel cassetto di Madre Celeste e di sua sorella. Bruciò

anche questa lettera anonima, e neppure ne parlò con Delia. Era dicembre, con il caldo di quei dicembre degli anni venti, adesso andava dopo cena a casa di Delia e chiacchieravano passeggiando nel giardinetto dietro la casa o facendo un giro intorno all'isolato. Con il caldo mangiavano meno pasticcini, non che Delia rinunciassero alle sue prove ma portava in salotto pochi campioni, preferiva conservarli in vecchie scatole, protetti da formine, con sopra una fine erbetta di carta verde chiaro. Mario la notò inquieta, come all'erta. A volte si guardava indietro, agli angoli, e la sera in cui fece un gesto di fastidio quando arrivarono alla buca delle lettere sull'angolo di Medrano e Rivada- via, Mario comprese che stavano torturando anche lei da lontano, che compartivano senza dirselo una medesima persecuzione.

Si incontrò con papà Manara al Munich all'angolo di Cagallo e Pueyrredón, lo riempì di birra e di patate fritte senza riuscire a strapparla da una vigile sonnolenza, come se diffidasse dell'incontro. Mario gli disse ridendo che non gli avrebbe chiesto denaro, senza giri di parole gli parlò delle lettere anonime, del nervosismo di Delia, della buca delle lettere di Medrano e Rivadavia.

- So perfettamente che una volta sposati queste infamie finiranno. Ma ho bisogno che voi mi aiutiate, che la proteggiate. Una cosa simile può farle male. E così delicata, così sensibile.

- Vuoi dire che potrebbe diventar matta, vero?

- Non si tratta di questo. Ma se riceve lettere anonime come me e non ne parla, e a questo si aggiunge...

- Non conosci Delia. Le lettere anonime la divertono... voglio dire che non lasciano traccia. È più dura di quel che credi.

- Badi però che è come spaurita, qualcosa la sta tormentando, - azzardò Mario, indifeso.

- Non per le ragioni che dici tu, sai -. Beveva la sua birra quasi per chiudersi la bocca. - Era così anche prima, io la conosco bene.

- Prima di cosa?

- Prima che le morissero, stupido. Paga che ho fretta.

Volle protestare, ma papà Manara si stava già dirigendo verso la porta. Gli fece un cenno di saluto e si avviò verso Plaza Once a testa china. Mario non ebbe il coraggio di seguirlo, e neppure di pensare molto a ciò che aveva appena finito di ascoltare. Adesso era di nuovo solo come al principio, di fronte a Madre Celeste, a quella dell'ultimo piano e ai Manara. Persino ai Manara.

Delia sospettava qualcosa perché lo ricevette in modo diverso, quasi chiacchierina e intrattenitrice. Forse i Manara le avevano detto dell'incontro al Munich, Mario attese che abordasse l'argomento per aiutarla a uscire da quel silenzio, ma lei preferiva *Rose Marie* e un po' di Schumann, i tanghi di Pacho dal ritmo sincopato e invadente, finché i Manara entrarono con biscotti e malaga e accesero tutte le luci. Parlarono di Pola Negri, del delitto di Liniers, dell'eclisse parziale e del malessere del gatto. Delia era dell'opinione che il gatto avesse fatto indigestione di pelo e proponeva una cura a base di olio di ricino. I Manara le davano ragione senza proporre diagnosi ma non sembravano convinti. Si ricordarono di un amico veterinario, di certe foglie amare. Decisero di lasciarlo solo nel giardinetto, che lui stesso scegliesse le erbe curative. Ma Delia disse che il gatto sarebbe morto, forse l'olio gli avrebbe allungato la vita un po' di più. Udirono uno strillone all'angolo e i Manara corsero insieme a comprare «Ultima Hora». Ad una muta proposta di Delia Mario andò a spegnere le luci del salotto. Rimase la lampada sulla tavola d'angolo, macchiando di giallo antico la tovaglia dai ricami futuristi. Attorno al piano c'era una luce velata.

Mario chiese dell'abito di Delia, se si occupava del corredo, se marzo era migliore di maggio per le nozze. Aspettava un momento di coraggio per nominare le lettere anonime, un residuo di paura di sbagliarsi lo tratteneva ogni volta. Delia era vicino a lui sul sofà verde scuro, l'abito celeste la disegnava debolmente nella penombra. Una volta che volle baciarla, la senti contrarsi poco a poco.

- Mamma sta per tornare a salutare. Aspetta che vadano a letto...

Fuori si udivano i Mañara, il fruscio del giornale, il loro dialogo continuo. Quella sera non avevano sonno, le undici e mezzo e continuavano a chiacchierare. Delia tornò al piano, quasi con ostinazione suonava lunghi valzer creoli con da capo alla fine una volta dopo l'altra, scale e ornamenti un po' banali ma che a Mario piacevano moltissimo, e continuò a suonare finché i Mañara entrarono a dare la buona notte, e che non rimanessero troppo, adesso che lui apparteneva alla famiglia doveva avere più che mai cura di Delia e stare attento che non facesse tardi la sera. Quando uscirono, contro voglia ma vinti dal sonno, il caldo entrava a ondate dalla porta dell'atrio e dalla finestra del salotto. Mario volle un bicchiere di acqua fresca e andò in cucina sebbene Delia volesse servirglielo lei e si seccasse un pochino. Quando fu di ritorno vide Delia alla finestra che guardava la strada vuota per cui prima, in notti come quella, se ne erano andati Rolo e Héctor. Un po' di luna si coricava sul pavimento vicino a Delia, sul piatto di alpaca che Delia teneva in mano come un'altra piccola luna. Non aveva voluto far assaggiare nulla a Mario davanti ai Mañara, lui doveva capire quanto la stancassero i rimproveri dei Mañara, trovavano sempre che era abusare della bontà di Mario chiedergli di assaggiare i nuovi pasticcini. Certo che se non ne aveva voglia, eppure in nessuno aveva più fiducia che in lui, i Mañara non sapevano apprezzare un gusto nuovo. Gli offriva il pasticcino come supplicandolo, però Mario capì il desiderio che popolava la sua voce, adesso lo comprendeva con una chiarezza che non proveniva dalla luna, neppure da Delia. Posò il bicchiere dell'acqua sul piano (in cucina non aveva bevuto) e prese con due dita il pasticcino, con Delia al suo fianco in attesa del verdetto, affannoso il respiro come se tutto dipendesse da questo, senza parlare ma incitandolo con il gesto, gli occhi ingranditi - o era il buio del salotto -, il corpo che oscillava appena nell'affanno, perché adesso era quasi un ansimare quando Mario avvicinò il

pasticcino alla bocca, stava per mordere, abbassava la mano e Delia gemeva come se a mezzo di un piacere infinito si sentisse all'improvviso frustrata. Con la mano libera strinse appena i lati del pasticcino ma non lo guardava, aveva gli occhi fissi su Delia e la sua faccia di gesso, un pierrot ripugnante nella penombra. Le dita si separavano, e il pasticcino si apriva in due. La luna cadde in pieno sulla massa biancastra dello scarafaggio, il corpo denudato dal suo rivestimento coriaceo, e intorno, mescolati alla menta e al marzapane i pezzettini di zampe e di ali, la polverina del guscio triturato.

Quando le tirò in faccia i pezzi, Delia si coprì gli occhi e cominciò a singhiozzare, ansimando in un singhiozzo che la soffocava, sempre più acuto il pianto come la notte di Rolo, allora le dita di Mario si chiusero sulla sua gola quasi a proteggerla da quell'orrore che le saliva dal petto, un borborigmo di pianto e gemito, con risa spezzate da contorcimenti, ma lui voleva solo farla tacere e stringeva solo perché tacesse, quella dell'ultimo piano stava certamente già ascoltando con paura e delizia per cui doveva farla tacere a ogni costo. Alle sue spalle, dalla cucina dove aveva trovato il gatto con due schegge di legno infilate negli occhi, che si trascinava ancora per morire dentro la casa, udiva il respiro dei

Manara alzati, nascosti nella sala da pranzo per spiargli, era certo che i Manara avevano udito e che erano là, contro la porta, nel buio della sala da pranzo, che stavano a sentire come lui faceva tacere Delia. Allentò la stretta e lasciò che scivolasse sul sofà, convulsa e nera ma viva. Udiva ansimare i Manara, gli fecero pena per tante ragioni, per Delia stessa, perché gliela lasciava una volta ancora e viva. Come Héctor e Rolo se ne andava e la lasciava a loro. Gli fecero molta pena i Manara che erano stati lì acquattati sperando che lui - finalmente qualcuno - facesse tacere Delia che piangeva, facesse finalmente cessare il pianto di Delia.

Le porte del cielo

Alle otto José Maria arrivò con la notizia, senza molti giri di parole mi disse che Celina era morta. Ricordo che istantaneamente mi fissai sulla frase, Celina è morta adesso, come se lei stessa avesse deciso il momento in cui anche questo doveva essere concluso. Era quasi notte e a José Maria tremavano le labbra nel dirmelo.

- Mauro l'ha presa malissimo, è come impazzito. E meglio se andiamo.

Io dovevo terminare certe annotazioni, a parte il fatto che avevo promesso a un'amica di andare a cena con lei. Feci un paio di telefonate e uscii con José Maria a cercare un taxi. Mauro e Celina abitavano fra Cànnig e Santa Fe, per cui impiegammo dieci minuti buoni da casa mia. Mentre ci avvicinavamo vedemmo gente ferma nell'atrio con espressione colpevole e disorientata; per strada avevo saputo che Celina aveva cominciato a vomitare sangue alle sei, che Mauro aveva fatto venire il dottore e che la madre era con loro. Pare che il medico stesse scrivendo una lunga ricetta quando Celina aprì gli occhi e finì di vivere con una specie di tosse, un sibilo piuttosto.

- Io ho trattenuto Mauro, il dottore è stato costretto ad andar via perché Mauro voleva buttarglisi addosso. Lei sa com'è quando perde il controllo.

Io pensavo a Celina, all'ultimo volto di Celina che ci aspettava in casa. Quasi non sentii le grida delle vecchie e il trambusto nel cortile, ricordo invece che il taxi costò due e sessanta e che l'autista aveva un berretto lucido. Vidi due o tre amici del gruppo

di Mauro che leggevano «La Razón» sulla porta; una bimba vestita di azzurro teneva fra le braccia il gatto pezzato e gli lisciava accuratamente i baffi. Dentro casa cominciavano il clamore e l'odore di chiuso.

- Va' a vedere dov'è Mauro, - dissi a José Maria. - Conviene farlo bere, lo sai.

In cucina erano già alle prese con il mate. La veglia si stava organizzando da sola, naturalmente: le facce, le bevande, il caldo. Adesso che Celina era morta, incredibile come la gente di un quartiere lasci andare tutto (persino i quiz radiofonici) pur di trovarsi sul luogo dell'avvenimento. Una cannuccia da mate gorgogliava forte quando passai accanto alla cucina e mi affacciai alla camera mortuaria. Comare Martita e un'altra donna mi guardarono dall'oscurità della camera dove il letto sembrava galleggiare in una gelatina di melacotegna. Mi resi conto dal loro fare di superiorità che avevano finito in quell'istante di lavare e comporre Celina; si sentiva anche un tenue odore di aceto.

- Poverina la morticina, - disse comare Martita. - Venga, dottore, venga a vederla. Sembra che dorma.

Trattenendo a stento la voglia di mandarla al diavolo, mi immersi nella calda brodaglia della stanza. Da qualche minuto guardavo Celina senza vederla e ora mi lasciai andare verso di lei, verso quei capelli neri e molli che nascevano da una fronte bassa brillante come madreperla di chitarra, verso quel bianchissimo e liscio tondo del suo viso senza possibilità di consolazione. Mi resi conto che lì non avevo niente da fare, che quella stanza apparteneva adesso alle donne, alle prefiche che giungevano nella notte. Neppure Mauro avrebbe potuto entrare e sedere in pace accanto a Celina, neppure Celina era lì ad aspettare lui, quella cosa bianca e nera dava tutta dalla parte delle piagnone, le incitava con la ripetizione del suo tema immobile. Meglio Mauro, andare a cercare Mauro che continuava a stare dalla nostra parte.

Dalla camera da letto a quella da pranzo c'erano cupe sentinelle che fumavano nel corridoio senza luce. Peña, Bazán il

pazzo, i due fratelli minori di Mauro e un vecchio indefinibile mi salutarono rispettosamente.

- Grazie di essere venuto, dottore, - disse uno. - Lei, sempre così amico del povero Mauro.

- I veri amici si riconoscono in questi momenti, - disse il vecchio dandomi una mano che mi sembrò una sardina viva.

Accadeva tutto questo, ma io mi trovavo ancora una volta con Celina e Mauro al Luna Park, a ballare, durante il carnevale del quarantadue, Celina in un celeste che stonava con il suo tipo di sangue misto, Mauro vestito palm-beach e io con sei whisky e una sbornia solenne. Mi piaceva uscire con Mauro e Celina per assistere da vicino alla loro dura e calda felicità. Quanto più mi rimproveravano amicizie come questa, tanto più mi attaccavo a loro (ai giorni miei, alle ore mie) per presenziare alla loro esistenza della quale essi stessi non sapevano nulla.

Mi strappai dal ballo, un lamento veniva dalla stanza arrampicandosi sulle porte.

- Deve essere la madre, - disse Bazán il pazzo, quasi soddisfatto.

«Perfetta sillogistica del semplice, - pensai, - Celina muore, arriva madre, strillo madre ». Mi faceva schifo pensare così, pensare ancora una volta ciò che agli altri bastava sentire. Mauro e Celina non erano stati mie cavie, no. Li amavo, quanto continuo ad amarli. Soltanto non mi riuscì mai di entrare nella loro semplicità, soltanto mi vedevo forzato ad alimentarmi di riflesso con il loro sangue. Io sono il dottor Hardoy, un avvocato che non si amalgama con la Buenos Aires forense o musicale o ippica, e che si inoltra quanto più gli è possibile in atrii diversi. So che dietro a questo c'è la curiosità, le annotazioni che riempiono a poco a poco il mio schedario. Però Celina e Mauro no, Celina e Mauro no.

- Chi lo avrebbe mai detto, - udii Peña.

- Tutto così in fretta...

- Sapevi bene che era molto malata ai polmoni.

- Sì, però...

Si difendevano dalla terra aperta. I polmoni molto malati, però... Neppure Celina aveva creduto di dover morire, per lei e per Mauro la tubercolosi era « debolezza ». La vidi di nuovo girare entusiasta fra le braccia di Mauro, l'orchestra di Canaro' là sopra e odor di cipria a buon mercato. Dopo ballò con me una *machi-chal* la pista era uno spavento di gente e di caligine. - Come balla bene, Marcelo - come meravigliata che un avvocato sapesse ballare una *machicha*. Né lei né Mauro mi diedero mai del tu, io davo del tu a Mauro, ma a Celina mi rivolgevo sempre con il lei. A Celina costò fatica lasciare il «dottore», forse la inorgoglivava chiamarmi dinanzi agli altri «il mio amico il dottore». Dovetti chiedere a Mauro che glielo dicesse, e allora cominciò con il «Marcelo». In questo modo loro si avvicinavano un po' a me, ma io rimanevo lontano come prima. Neppure se andavamo insieme ai balli popolari, alla boxe, perfino alle partite di pallone (Mauro aveva giocato anni prima nel Rácing) o sorseggiavamo il mate fino a tardi in cucina. Quando la causa finì e io feci guadagnare cinquemila pesos a Mauro, Celina per prima mi chiese di non allontanarmi, di andarli a trovare. Già allora non stava bene, la sua voce sempre un po' rauca si andava affievolendo sempre più. Di notte tossiva, Mauro le comperava il Neurofosfato Escay, il che era una stupidaggine, e anche il Ferrochina Bisleri, cose che si leggono sulle riviste e nelle quali ci si abitua ad avere fiducia.

Andavamo insieme a ballare e io li guardavo vivere.

- Sarebbe bene che parlasse con Mauro, - disse José Maria, spuntando improvvisamente al mio fianco. - Lo solleverà.

Andai, ma continuai a pensare a Celina. Era brutto riconoscerlo, in realtà ciò che facevo era riunire e ordinare le mie schede su Celina, mai scritte ma sempre sottomano. Mauro piangeva senza ritegno come ogni animale sano di questo mondo, senza la minima vergogna. Mi prendeva le mani e me le bagnava con il suo febbrile sudore. Quando José Maria lo obbligava a bere, tracannava il gin fra due singhiozzi con un rumore strano. E le

frasi, quel borbottio di stupidaggini con dentro tutta la sua vita, l'oscura coscienza della cosa irreparabile che era accaduta a Celina, ma che lui solo accusava e sentiva. Il gran narcisismo finalmente scusato e libero di darsi in spettacolo. Ebbi schifo di Mauro, ma ancor più di me stesso, e mi misi a bere del cognac che mi bruciava la bocca senza darmi piacere. La veglia funzionava già a ritmo serrato, a cominciare da Mauro tutti erano perfetti, persino la notte aiutava, calda e immobile, bella per starsene nel patio a parlare della morticina, per lasciare venire l'alba mettendo liberamente a nudo Celina.

Questo fu un lunedì, poi dovetti andare a Rosario per un congresso di avvocati dove non facemmo altro che applaudirci vicendevolmente e bere come pazzi, e tornai alla fine della settimana. In treno viaggiavano due ballerine del *Moulin Rouge*, e riconobbi la più giovane che cominciò a fare la stupida. Avevo pensato tutta la mattina a Celina, non che mi importasse tanto la morte di Celina, quanto piuttosto la sospensione di un ordine, di una abitudine necessaria. Quando vidi le ragazze, pensai al lavoro di Celina e al gesto di Mauro che l'aveva tolta dal locale di rnilonghe del greco Kasidis e l'aveva portata a vivere con sé. Era necessario del coraggio per sperare qualcosa da una donna come quella, e fu in quell'epoca che lo conobbi, quando venne a consultarmi per la causa di sua madre riguardo a certi terreni di Sanagasta. La seconda volta Celina lo accompagnò, truccata ancora in modo quasi professionale, muovendosi a bordate ampie ma stretta al suo braccio. Mi venne naturale misurarli, gustare la semplicità aggressiva di Mauro e il suo sforzo inconfessato per conquistare completamente Celina. Quando cominciai a frequentarli mi parve che ci fosse riuscito, almeno in apparenza e nella vita quotidiana. In seguito misurai meglio, Celina gli sfuggiva un poco con i suoi capricci, il suo desiderio di balli popolari, le sue lunghe fantasticherie vicino alla radio con un rammendo o un lavoro a maglia in mano. Quando la udii cantare

la notte del quattro a uno del Nebiolo contro il Ràcing, seppi che stava ancora con Kasidis, ben lontana da una casa stabile e da Mauro che aveva un banco ai Mercati Generali. Per conoscerla meglio incoraggiai i suoi desideri a buon mercato, andammo tutti e tre in quei locali di altoparlanti accecanti, di pizza fumante, di pezzi di carta unti sul pavimento. Però Mauro preferiva il patio, le ore di chiacchiere con i vicini e il mare. Accettava contro voglia, si sottometteva senza cedere. Allora Celina fingeva di adattarsi, forse si stava adattando davvero a uscire meno e a occuparsi di più della casa. Ero io che convincevo Mauro ad andare a ballare e so che lei me ne fu riconoscente fin dal principio. Si amavano e la gioia di Celina bastava per tutti e due, a volte per tutti e tre.

Pensai che era meglio fare un bagno, telefonare a Nilda che sarei passato a prenderla domenica per andare alle corse, e raggiungere subito Mauro. Era nel patio, e fumava fra un lungo mate e l'altro. Mi commosse vedere la sua canottiera bucata in due o tre punti e lo salutai con una manata sulle spalle. Aveva la stessa espressione dell'ultima volta, al lato della fossa, quando gettava la manciata di terra e si tirava indietro come abbacinato. Però gli vidi un brillio chiaro negli occhi, la mano dura nello stringere.

- Grazie di essere venuto a trovarmi. Le giornate sono lunghe, Marcelo.
- Devi andare ai Mercati o qualcuno ti sostituisce?
- Ho mandato mio fratello, quello zoppo. Non ho il coraggio di andarci, e dire che la giornata mi sembra eterna.
- Su, hai bisogno di distrarti. Vestiti e andiamo a fare due passi per Palermo.
- Andiamo pure, per me è lo stesso.

Si mise un vestito azzurro, il fazzoletto ricamato, vidi che si spruzzava un po' di profumo da un bottiglino che era appartenuto a Celina. Mi piaceva il suo modo di aggiustarsi il cappello sul capo, con l'ala ben alzata, e il suo passo elastico e

silenzioso, da vero duro. Mi rassegnai ad ascoltare - «i veri amici si riconoscono in queste occasioni» - e alla seconda bottiglia di Quilmes Cristal diede stura a tutte le confidenze. Eravamo seduti in fondo al caffè, quasi soli; io lo lasciavo parlare, ma ogni tanto gli riempivo il bicchiere di birra. Quasi non ricordo ciò che mi disse, credo che in fondo fossero sempre le stesse cose. Mi è rimasta una frase: «La tengo qui », e il gesto di puntarsi l'indice contro il petto come se volesse indicare un dolore o una medaglia.

- Voglio dimenticare, - diceva. - Qualsiasi cosa, ubriacarmi, andare nelle balere, farmi la prima femmina che capita. Lei mi capisce, Marcelo lei... - L'indice saliva, enigmatico, si piegava di colpo come un temperino. A questo punto era ormai disposto ad accettare

qualsiasi cosa, e quando nominai il *Santa Fe Palace*, come di sfuggita, diede per stabilito che andassimo a ballare e fu il primo ad alzarsi e a guardare l'ora. Camminavamo senza parlare, morti di caldo, e per tutto il tragitto temetti che Mauro cambiasse parere, che si sorprendesse di non sentire contro il braccio la calda allegria di Celina quando andavamo a ballare.

- Al *Palace* non l'ho mai portata, - mi disse improvvisamente. - Io ci sono andato prima di conoscerla, era una *milonga*³ di terz'ordine. Lei lo frequenta?

Nel mio schedario posseggo una buona documentazione sul *Santa Fe Palace*, che non si chiama Santa Fe e non si trova nella via omonima, ma in una laterale. Peccato che non si possano descrivere veramente la facciata modesta con i suoi cartelloni accattivanti, la sudicia biglietteria e tanto meno i curiosi che attendono all'entrata squadrando dalla testa ai piedi. Quel che segue è peggio, non che sia brutto, perché qui non si può dire nulla di preciso di niente, ma insomma è il caos, la confusione che si risolve in un falso ordine: l'inferno e i suoi gironi. Un inferno da parco dei divertimenti a due e cinquanta l'entrata e zero cinquanta per le dame. Scompartimenti male isolati, specie

di patii coperti che si susseguono, nel primo l'orchestrina tipica, nel secondo quella caratteristica e nel terzo quella *nortena* con i suoi cantanti e il *malambo*⁴. Sistemati in un corridoio intermedio (io Virgilio) ascoltavamo le tre musiche e vedevamo danzare i tre gironi, si sceglieva il preferito o si andava da un ballo all'altro, da un gin all'altro, cercando tavolini e donne.

- Non c'è male, - disse Mauro con la sua aria afflitta. - Peccato il caldo. Avrebbero dovuto mettere dei condizionatori.

(Per una scheda: studiare secondo Ortega i rapporti dell'uomo del popolo con la tecnica. Là dove si crederebbe a un rifiuto c'è invece assimilazione violenta e fruizione. Mauro parlava di refrigerazione o di supereterodina con il sussiego *porteno* per cui uno crede che tutto gli sia dovuto). Lo afferrai per un braccio e lo costrinsi a dirigersi verso un tavolino perché continuava a essere distratto e a guardare il palco dell'orchestrina tipica, il cantante che con le due mani stringeva il microfono e lo faceva dondolare pian piano. Ci sistemammo, i gomiti sul tavolino, soddisfatti dinanzi a due birre e Mauro bevette la sua tutta d'un fiato.

- Questo sistema la birra. Puttana se è piena questa *milonga*. Chiamò per ordinarne un'altra e così mi autorizzò quasi a non occuparmi di lui e a guardarmi intorno. Il tavolino era quasi sulla pista, dall'altro lato c'erano delle sedie contro una lunga parete e un disordinato gruppo di donne vi si rinnovava continuamente con quell'aria assente che hanno le *milongueras*⁵ quando lavorano o quando si divertono. Parlavamo poco, l'orchestrina tipica la sentivamo bene, a suonare in sordina e con impegno. Il cantante insisteva sulla nostalgia, suo miracoloso modo di dare drammaticità a un ritmo rapido e serrato. *Las trenzas de mi china las traigo en la mabeta...* Si afferrava al microfono come alle sbarre d'un vomitorio, con una specie di lussuria stanca, di necessità organica. A volte appoggiava le labbra alla reticella cromata e usciva dagli altoparlanti una voce appiccicosa, «io sono un uomo onest...»; pensai che avrebbero dovuto nascondere il microfono dentro una bambola di gomma, così il cantante

avrebbe potuto stringerla fra le braccia e scaldarsi a piacere mentre le cantava le sue canzoni. Ma non sarebbe servito per i tanghi, meglio il bastone cromato con in alto il piccolo teschio brillante, il sorriso tetanico della rete metallica.

Devo dire che era per i mostri che io frequentavo quella *milonga*, e che non ne conosco un'altra dove se ne possano incontrare tanti tutti insieme. Compaiono alle undici di notte, calano da zone vaghe della città, lenti e sicuri, soli o a due a due, le donne quasi nane e dai lineamenti quasi cinesi, gli uomini simili a giavanesi, stretti in abiti a quadri o neri, con i capelli ispidi pettinati a fatica, brillantina a gocce su riflessi azzurri e rossa, le donne con enormi acconciature alte che le fanno più nane ancora, acconciature dure e difficili delle quali è rimasta loro la fatica e l'orgoglio. Adesso, per gli uomini, la moda è quella dei capelli lunghi e il ciuffo alto nel mezzo, pennacchi enormi e effeminati che nulla hanno a che vedere con la faccia brutale che sta sotto, il gesto aggressivo disponibile e in attesa del suo momento, i torsi efficaci sulla vita sottile. Si riconoscono e si ammirano in silenzio senza farsene accorgere, è il loro ballo e il loro incontro, la notte di colore. (Per una scheda: da dove escono, quale professione li nasconde di giorno, quali oscure servitù li isolano e li mascherano?) Vengono per questo, i mostri si allacciano con grave rispetto, ballo dopo ballo girano lenti senza parlare, molti con gli occhi chiusi godono infine la parità, il completamento. Si riprendono negli intervalli, ai tavoli sono spavaldi e le donne parlano con voce acuta per farsi notare, allora i maschi si fanno più torvi e io ho visto volare un manrovescio e far girare la faccia e mezza acconciatura a una ragazza strabica vestita di bianco che beveva anice. E c'è anche l'odore, non è possibile immaginare i mostri senza questo odore di borotalco umidiccio sulla pelle, di frutta marcia che ti fa sospettare affrettati lavacri, lo straccio umido sul volto e sotto le ascelle, e poi la cosa più importante, lozioni, rimmel, la cipria sulla faccia di tutte, una crosta biancastra e sotto le pustole rossastre che

tralucono. Si ossigenano anche, le nere innalzano pannocchie rigide sulla terra spessa del volto, studiano gesti da bionda, vestiti verdi, si convincono della loro trasformazione e disprezzano con condiscendenza le altre che difendono il proprio colore. Guardando di sottocchi Mauro, studiavo la diversità del suo volto dai lineamenti italiani, il volto del *porteño* senza alcuna mescolanza nera o della provincia, e ricordai improvvisamente Celina più simile ai mostri, assai più simile a essi che Mauro ed io. Credo che Kasidis l'avesse scelta per compiacere la sua clientela di sangue cinese, quei pochi che avevano il coraggio di frequentare allora il suo locale. Non ero mai stato da Kasidis ai tempi di Celina, ma dopo vi scesi una notte (per conoscere il posto in cui lavorava prima che Mauro la portasse via) e vidi soltanto bianche, bionde o brune, ma bianche.

- Ho voglia di ballare un tango, - disse Mauro lamentoso. Era un po' bevuto dopo la quarta birra. Io pensavo a Celina, così a casa sua qui, esattamente qui dove Mauro non l'aveva mai condotta. Adesso Anita Lozano riceveva gli scroscianti applausi del pubblico e salutava dal palco, io l'avevo sentita cantare al *Novelty*, quando era molto quotata, adesso era vecchia e magra, ma aveva ancora voce sufficiente per i tanghi. Anzi, era meglio di prima, in quel suo stile canagliesco retto da una voce un po' roca e sporca per quelle parole piene di recrimini. Celina aveva quella voce quando aveva bevuto, improvvisamente mi accorsi che il *Santa Fe* era Celina, la presenza quasi insopportabile di Celina.

Per lei andare a vivere con Mauro era stato un errore. Lo sopportò perché lo amava, perché l'aveva tolta dal sudiciume di Kasidis, dalla promiscuità e dalle bibite dolciastre fra i primi contatti di ginocchio e l'alito pesante dei clienti contro il suo volto, ma se non fosse stata costretta a lavorarci, in quelle *milongas*, a Celina sarebbe piaciuto restare lì. Le si vedeva nelle natiche e sulla bocca, era attrezzata per il tango, nata dalla testa ai piedi per la baldoria. Per questo era necessario che Mauro la portasse a ballare, io l'avevo vista trasfigurarsi appena entrata,

alle prime boccate d'aria pesante e calda. In quel momento, ficcato senza scampo nel *Santa Fe*, misurai la grandezza di Celina, il suo coraggio nel ripagare Mauro con alcuni anni di cucina e di mate dolce nel patio. Aveva rinunciato al suo cielo di *milonga*, alla sua calda vocazione per l'anice e i valzer creoli. Quasi condannandosi consapevolmente, per Mauro e la vita di Mauro, forzando appena il mondo di lui perché la portasse qualche volta a una festa.

Ormai Mauro si era preso con una negretta più alta delle altre, dalla vita sottile e per niente brutta. Mi divertì la sua istintiva e nello stesso tempo accorta scelta, la servetta era fra tutte la meno simile ai mostri; allora fui ripreso dal pensiero che Celina era stata in un certo senso un mostro come loro, soltanto che fuori e di giorno non si notava come qui. Mi domandai se Mauro se ne fosse accorto, temetti il suo rimprovero per averlo portato in quel luogo dove il ricordo nasceva da ogni cosa come i peli da un braccio.

Questa volta non ci furono applausi e lui si avvicinò con la ragazza che parve improvvisamente intontita e quasi boccheggianti fuori del suo tango.

- Le presento un amico.

Ci dicemmo i «piacere» alla porterìa¹ e subito le offrimmo da bere. Ero contento di vedere Mauro ormai dentro la notte e persino scambiai due parole con la donna che si chiamava Emma, un nome che non sta bene alle magre. Mauro sembrava abbastanza su di giri e parlava di orchestre con quel tono brusco e sentenzioso che gli ammiro. Emma non la finiva più di nominare cantanti, di ricordare Villa Crespo ed El Talar. In quel momento Anita Lozano annunciò un vecchio tango e ci furono grida e applausi fra i mostri, specialmente fra i meticci dei quali era la beniamina. Mauro non era tanto guarito da dimenticare completamente, quando l'orchestra cominciò con un serpeggiare di *bandoneones*⁷ mi guardò di colpo, teso e rigido, come se ricordasse. Anch'io mi rividi al Ràcing, Mauro e Celina strettamente

abbracciati in quel tango che poi lei canterellò tutta la notte mentre rientravamo in taxi.

- Lo balliamo? - disse Emma sorbendo rumorosamente la sua granatina.

Mauro non la guardava neppure. Mi pare che fu proprio in quel momento che entrambi ci raggiungemmo nel più profondo. Ora (ora che scrivo) non vedo altra immagine che una dei miei vent'anni allo Sportivo Barracas, quando mi tuffai nella piscina e incontrai un altro nuotatore sul fondo, toccammo fondo contemporaneamente e ci intravedemmo nell'acqua verde e acre. Mauro spinse indietro la sedia e si sostenne con un gomito al tavolino. Come me, guardava la pista, e Emma rimase sperduta e umiliata fra noi, dissimulava il suo impaccio mangiando patatine fritte. Adesso Anita cominciava a cantare sottovoce, le coppie ballavano quasi senza muoversi e si vedeva che ascoltavano la canzone con desiderio e tristezza e tutto il negato piacere della baldoria. Le facce cercavano il palco e anche girando si vedeva che seguivano Anita inclinata e confidenziale sul microfono. Alcuni muovevano la bocca ripetendo le parole, altri sorridevano stupidamente come dall'intimo di se stessi, e quando lei chiuse sul suo *tanto, tanto como fuiste mio, y hoy te busco y no te encuentro*⁸, all'entrata in *tutti* degli ottoni rispose la rinnovata violenza del baño, le corse laterali e gli otto incrociati in mezzo alla pista. Molti sudavano, una cinese che soltanto in punta di piedi mi sarebbe arrivata al secondo bottone della giacca, passò accanto al tavolino, e vidi che le usciva il sudore dalla radice dei capelli scorrendole lungo la nuca dove il grasso formava un canaletto più bianco. Il fumo entrava dal salone vicino a dove si mangiavano fritti di interiora e si ballavano *rancheras* l'arrosto e le sigarette formavano una nuvola bassa che deformava i volti e i quadri da niente sulla parete di fronte. Credo che ci mettessi anche del mio con le quattro birre bevute e Mauro si sosteneva il mento con il dorso della mano, guardando fisso dinanzi a sé. Non ci accorgemmo che il tango era ricominciato lassù senza pause,

una o due volte vidi Mauro lanciare un'occhiata al palco dove Anita sembrava maneggiare una bacchetta da direttore d'orchestra, ma poi tornò a puntare gli occhi sulle coppie. Non so come dirlo, mi pare che io seguissi il suo sguardo e al tempo stesso lo guidassi; senza guardarci sapevamo (mi pare che Mauro sapesse) la coincidenza di quello sguardo, ci soffermammo sulle stesse coppie, gli stessi capelli e gli stessi pantaloni. Sentii che Emma diceva qualcosa, una scusa, e lo spazio di tavola fra me e Mauro si rischiarò, anche se non ci guardavamo. Sembrava che sulla pista fosse disceso un momento d'immensa felicità, respirai profondamente come partecipandovi e credo di aver udito che Mauro faceva come me. Il fumo era così denso che i volti si cancellavano al di là del centro della pista, di modo che la zona delle sedie per quelle che facevano tappezzeria non si vedeva oltre i corpi che stavano in mezzo e la foschia. *Tanto come fuiste mio*, strano il crepitio che l'altoparlante dava alla voce di Anita, di nuovo i ballerini s'immobilizzavano (sempre muovendosi) e Celina era là a destra, emergeva dal fumo e girava obbediente alla pressione del suo compagno, rimase un attimo di profilo verso di me, poi di spalle, ancora di profilo, e alzò il volto per udire la musica. Io dico: Celina; ma fu piuttosto un sapere senza comprendere, Celina lì senza esserci, certo, come comprendere questo in quel momento. Il tavolino tremò di colpo, sapevo che era il braccio di Mauro che tremava, o forse il mio, ma non avevamo paura, era qualcosa di assai vicino allo stupore e all'allegria e allo stomaco. In realtà era stupido, un sentimento di cosa a parte che non ci lasciava uscire, riprendere. Celina era sempre lì, senza vederci, bevendo il tango con tutto il volto che una luce gialla di fumo smentiva e alterava. Una qualsiasi delle negre, in quel momento, poteva somigliare a Celina più di lei, la felicità la trasformava in modo atroce, io non avrei potuto sopportare Celina come la vedevo in quel momento e in quel tango. Mi rimase sufficiente intelligenza per misurare la devastazione della sua felicità, il suo volto estatico e istupidito nel

paradiso finalmente conquistato; così poteva essere stata lei da Kasidis se non fossero esistiti il lavoro e i clienti. Nulla ora la teneva legata nel suo cielo soltanto suo, si abbandonava con tutta la pelle alla felicità e entrava ancora una volta nell'ordine in cui Mauro non poteva seguirla. Era il suo duro cielo conquistato, il suo tango suonato per lei sola e i suoi simili, fino all'applauso di vetri infranti che chiuse il ritornello di Anita, Celina di spalle, Celina di profilo, altre coppie fra lei e il fumo.

Non volli guardare Mauro, stavo riprendendomi e il mio noto cinismo accumulava atteggiamenti a tutto vapore. Tutto dipendeva dal modo in cui lui avrebbe preso la cosa, e così rimasi come stavo, studiando la pista che si vuotava a poco a poco.

- Hai notato? - disse Mauro. - Sì.
- Hai notato come le somigliava?

Non gli risposi, il sollievo pesava più che la pena. Stava da questo lato, il poveraccio stava da questo lato e non riusciva più a credere a ciò che insieme avevamo saputo. Lo vidi alzarsi e camminare per la pista con passo da ubriaco, cercando la donna che somigliava a Celina. Io rimasi tranquillo a fumarmi una bionda senza fretta e lo guardavo andare e venire sapendo che perdeva il suo tempo e che sarebbe tornato spossato e assetato senza aver trovato le porte del cielo fra quel fumo e quella gente.

Bestiario

Fra l'ultima cucchiata di riso al latte - poca cannella, che peccato - e i baci prima di salire a coricarsi, suonò il campanello nella stanza del telefono e Isabel rimase a far niente finché Inés non tornò dopo avere risposto e disse qualcosa all'orecchio di sua madre. Si guardarono l'un l'altra e poi entrambe guardarono Isabel, che pensò alla gabbia rotta e alle divisioni e anche alla rabbia di comare Lucerà per le scampanellate a casa sua di ritorno da scuola. Non era molto inquieta, sua madre e Inés guardavano come al di là di lei, quasi prendendola a pretesto; però la guardavano.

- A me, credimi, non piace che vada, - disse Inés, - Non tanto per la tigre, in fin dei conti ci stanno molto attenti. Ma quella casa così triste, e quel bambino solo per giocare con lei...

- Neppure a me piace, - disse la madre, e Isabel come giù da un toboga seppe che l'avrebbero mandata dai Funes a trascorrere l'estate. Si lanciò nella notizia, nell'enorme onda verde, dai Funes, dai Funes, certo che la mandavano. A loro non piaceva ma gli veniva bene. Bronchi delicati, Mar del Plata carissimo, difficile cavarsela con una bambina viziata, tonta, condotta discreta grazie alla bontà della signorina Tania, sonno inquieto e giocattoli in tutti gli angoli, domande, bottoni, ginocchia sporche. Senti paura, gioia, odore di salici e la *u* di Funes le si mescolava al riso al latte, così tardi e a dormire, immediatamente a letto.

Coricata, a luci spente, piena di baci e di sguardi tristi di Inés e di sua madre, non ancora decise ma già completamente decise a mandarla. Pregustava l'arrivo in *break*¹, la prima colazione, la

gioia di Nino cacciatore di scarafaggi, Nino rospo, Nino pesce (un ricordo di tre anni fa, Nino mentre le mostra delle figurine appiccate con colla di farina in un album, e le dice serio: «Questo è un rospo, e questo è un pesce»), E adesso Nino nel parco mentre lo aspetta con la rete per le farfalle, e anche le morbide mani di Rema - le vide nascere dall'oscurità, stava con gli occhi aperti e invece della faccia di Nino zac le mani di Rema, la minore dei Funes. « Zia Rema mi vuole tanto bene », e gli occhi di Nino diventavano grandi e umidi, e di nuovo vide Nino staccarsi e fluttuare nell'aria confusa della camera da letto, e guardarla contento. Nino pesce. Si addormentò con il desiderio che la settimana passasse quella notte stessa, e poi gli addii, il viaggio in treno, i cinque chilometri in *break*, il portone, gli eucalipti del viale d'entrata. Prima di addormentarsi ebbe un momento di orrore quando immaginò che poteva anche essere un sogno. Sgranchendosi all'improvviso colpì con i piedi le sbarre di bronzo, sentì dolore attraverso le coperte, e in sala da pranzo si udivano parlare sua madre e Inés, i bagagli, andare dal medico per i foruncoli, olio di fegato di merluzzo e hamamelis virginica². Non era un sogno, non era un sogno.

Non era un sogno. La portarono a Constitución un mattino ventoso, con bandierine sui banchetti degli ambulanti della piazza, torta sul *Tren Mixto*³ e grande entrata al binario numero quattordici. La baciaronο talmente tanto fra Inés e sua madre che le rimase la faccia tutta pesta, morbida e profumata di rossetto e di cipria Coty, umida attorno alla bocca, uno schifo che il vento si portò via in un sol colpo. Non aveva paura di viaggiare sola perché era una bambina grande, con nientemeno che venti pesos nel portamonete, Compagnia Sansinena di Carni Congelate attraverso il finestrino con un odore dolciastro, il Riachuelo giallo e Isabel ormai rimessasi dal pianto forzato, contenta, morta di paura, attiva nel pieno esercizio del suo posto, del suo finestrino, viaggiatrice quasi unica in un angolino di carrozza in cui si potevano provare tutti i posti a sedere e guardarsi negli

specchietti. Pensò una o due volte a sua madre, a Inés - dovevano già essere sul 97, uscendo da Constitución -, lesse proibito fumare, proibito sputare, capienza 42 passeggeri seduti, stavano passando di gran carriera per Banfield⁴, vuuuúm! prato più prato più prato mescolato col sapore del mil- kibar e delle pastiglie al mentolo. Inés le aveva consigliato di andare avanti a lavorare al golfino di lana verde, per cui Isabel lo aveva messo in fondo alla valigetta, povera Inés con quelle sue idee così stupide.

Alla stazione le venne un po' di paura, perché se il *break*... Invece era là, con don Nicanor florido e rispettoso, bambina di qui bambina di là, com'è andato il viaggio, come sta la nostra bella signora Elisa, certo che aveva piovuto - Oh andare del *break*, andirivieni per portarle l'intero acquario della sua precedente venuta a Los Horneros. Tutto più minuto, più di vetro e rosa, senza la tigre allora, con don Nicanor meno bianco, appena tre anni fa, Nino rospo, Nino pesce, e le mani di Rema che facevano venire voglia di piangere e di sentirle eternamente sulla testa, in una carezza quasi di morte e di vaniglia con crema, le due cose migliori della vita.

Le diedero una camera di sopra, tutta per lei, graziosissima. Una camera da grandi (idea di Nino, tutto riccioli neri e occhi, carino nella sua tuta azzurra; naturalmente la sera Luis lo faceva vestire molto bene, in grigio ardesia con cravatta rossa) e dentro un'altra stanzetta con un cardinale enorme e selvaggio. Il bagno era due porte più in là (ma interne, per cui vi si poteva andare senza dover prima assicurarsi dove si trovava la tigre), pieno di tubi e di metalli, anche se Isabel non si lasciava ingannare facilmente e già dal bagno era evidente la campagna, le cose non erano così perfette come in un bagno di città. Sapeva di vecchio, il secondo mattino trovò una di quelle bestioline dell'umidità che passeggiava per il lavabo. La toccò appena, si trasformò in una pallina tremante, perdette la presa e scomparve nel buco gorgogliante.

Cara mamma prendo la penna per - Mangiavamo nella sala a vetri, dove si stava più freschi. Il Nene si lamentava continuamente del caldo, Luis non diceva niente, ma a poco a poco gli si vedeva spuntare il sudore sulla fronte e sulla barba. Solo Rema era tranquilla, faceva passare i piatti lentamente e sempre come se il pranzo fosse per un compleanno, un tantino solenne ed emozionante. (Isabel imparava in segreto il suo modo di trinciare, di dirigere le domestiche). Luis leggeva quasi sempre, i pugni alla tempia e il libro appoggiato a una bottiglia. Rema gli toccava il braccio prima di passargli un piatto, e qualche volta il Nene lo interrompeva o lo chiamava filosofo. A Isabel rincresceva che fosse filosofo, non fosse altro che per il Nene, perché allora il Nene aveva buon giuoco di burlarsi di lui e di chiamarlo in quel modo.

Mangiavano così: Luis a capotavola, Rema e Nino da una parte, il Nene e Isabel dall'altra, per cui c'era un grande in cima e ai due lati un bambino e un grande. Quando Nino voleva dirle qualcosa sul serio le dava un calcio alla caviglia. Una volta Isabel gridò e il Nene si infuriò e le diede della maleducata. Rema si limitò a guardarla fino a quando Isabel si consolò con quello sguardo e la minestra di verdura.

Mammina, prima di andare a mangiare è come in tutti gli altri momenti, bisogna stare attenti a - Quasi sempre era Rema ad andare a vedere se si poteva passare nella sala a vetri. Il secondo giorno andò nel living grande e disse loro di aspettare. Passò molto tempo prima che un contadino avvisasse che la tigre era nel giardino dei trifogli, allora Rema prese per mano i bambini ed entrarono tutti per pranzare. Quel mattino le patate fritte risultarono troppo secche, però solo il Nene e Nino protestarono.

Mi hai detto che non devo fare - Perché Rema pareva sospendere, con la sua tersa bontà, qualsiasi domanda. Stavano così bene che non era necessario preoccuparsi delle stanze. Una casa grandissima, e nel peggiore dei casi si trattava unicamente di non entrare in una camera; mai più di una, per cui non aveva

importanza. Dopo due giorni Isabel si abituò quanto Nino. Giocavano dal mattino alla sera nel bosco di salici, e se non si poteva nel bosco di salici restava sempre il giardino dei trifogli, il parco delle amache e la riva del ruscello. In casa era la stessa cosa, avevano le loro camere da letto, il corridoio dell'ammezzato, la biblioteca a pianterreno (tranne un giovedì in cui non si poté andare in biblioteca) e la sala da pranzo a vetri. Nello studio di Luis non andavano perché Luis leggeva sempre, qualche volta chiamava suo figlio e gli dava dei libri con le figure; Nino li prendeva e andavano a guardarli nel living o nel giardino davanti. Non entravano mai nello studio del Nene perché avevano paura delle sue furie. Rema disse loro che era meglio così, lo disse come avvisandoli; loro sapevano ormai leggere nei suoi silenzi.

In fin dei conti era una vita triste. Isabel una notte si domandò perché mai i Funes la avevano invitata a trascorrere l'estate con loro. Non aveva l'età per capire che non si trattava di lei, ma di Nino, un giocattolo estivo per rallegrare Nino. Riusciva soltanto a comprendere la casa triste, Rema come se fosse stanca, che non pioveva quasi e le cose, tuttavia, erano come umide e abbandonate. Dopo alcuni giorni si abituò all'ordine della casa, alla non difficile disciplina di quell'estate a Los Horneros. Nino cominciava a destreggiarsi con il microscopio che gli aveva regalato Luis, trascorsero una settimana splendida ad allevare bestioline in una bacinella con acqua stagnante e foglie di *cala*, a mettere gocce sulla lastra di vetro per osservare i microbi. «Sono larve di moscerini, con quel microscopio non potrete vedere dei microbi » diceva Luis dal fondo del suo sorriso un po' bruciato e lontano. Non potevano credere che quel pullulante orrore non fosse un microbo. Rema portò loro un caleidoscopio che conservava nel suo armadio, ma la loro passione era scoprire microbi e contarne le zampe. Isabel aveva sempre con sé un quadernetto con gli appunti degli esperimenti, combinava la biologia con la chimica e l'organizzazione di una piccola farmacia. Fecero la farmacia nella stanza di Nino, dopo avere perquisito la casa per

provvedersi del necessario. Isabel lo disse a Luis: «Vogliamo di tutto: molte cose». Luis diede loro delle pastiglie Andreu, del cotone rosa, una provetta. Il Nene, una borsa di gomma e una boccetta di pillole verdi con l'etichetta raschiata. Rema andò a vedere la farmacia, lesse l'inventario sul quadernetto, e disse che stavano imparando cose utili. A lei o a Nino (che sempre si eccitava e voleva fare bella figura con Rema) venne in mente di fare un erbario. Siccome quella mattina si poteva andare nel giardino dei trifogli, cominciarono a raccogliere alcuni esemplari e la sera avevano il pavimento delle loro camere coperto di foglie e di fiori su pezzi di carta, quasi non si sapeva dove mettere i piedi. Prima di addormentarsi Isabel annotò: «Foglia numero 74: verde, forma a cuore, con puntine marroni». Le dava noia che quasi tutte le foglie fossero verdi, quasi tutte lisce, quasi tutte lanceolate.

Il giorno in cui andarono a caccia di formiche, vide i peones della fattoria. Conosceva bene il fattore e il maggiordomo perché portavano le notizie alla casa. Ma questi altri peones, più giovani, se ne stavano dalla parte dei capannoni con un'aria di siesta, sbadigliando ogni tanto e guardando i bambini giocare. Uno disse a Nino: «Perché metti insieme tutte quelle bestioline? » e gli diede un colpetto in testa con le due dita, fra i riccioli. Isabel avrebbe voluto che Nino si arrabbiasse, che dimostrasse di essere il figlio del padrone. Avevano già la bottiglia che ribolliva di formiche e sulla riva del ruscello si imbatterono in un enorme guscio e lo gettarono dentro, per vedere. Avevano preso l'idea del formicaio dal *Tesoro de la Juventude* Luis aveva prestato loro un lungo e profondo cofano di vetro. Mentre stavano uscendo, aiutandosi a portarlo, Isabel lo udì dire a Rema: «E meglio che stiano in casa tranquilli». Le parve anche che Rema sospirasse. Se ne ricordò prima di addormentarsi, nell'ora delle facce nell'oscurità, vide di nuovo il Nene uscire a fumare nel porticato, magro e canterellante, vide Rema che gli portava il caffè e lui che

prendeva la tazza e si sbagliava, tanto sbadato che strinse le dita di Rema nel prendere la tazza, Isabel aveva visto dalla sala da pranzo che Rema tirava la mano indietro e il Nene riusciva a malapena a salvare la tazza, e rideva per la confusione. Meglio formiche nere che rosse: più grandi, più feroci. Liberare poi un mucchio di rosse, seguire la guerra da dietro il vetro, al sicuro. A meno che non si combattessero. Due formicai, uno in ciascun angolo della scatola di vetro. Si sarebbero consolati studiando le differenti abitudini, con un quadernetto speciale per ciascun tipo di formiche. Ma quasi certamente si sarebbero combattute, guerra senza quartiere da guardare attraverso i vetri, e un solo quadernetto.

A Rema non piaceva spiarli, qualche volta passava davanti alle camere da letto e li vedeva con il formicaio accanto alla finestra, appassionati e con aria di importanza. Nino era speciale per indicare subito le nuove gallerie, e Isabel ampliava il piano tracciato con l'inchiostro sulle sue facciate. Per consiglio di Luis finirono per accettare solo formiche nere, e il formicaio era già enorme, le formiche sembravano infuriate e lavoravano perfino di notte, scavando e smuovendo con mille ordini ed evoluzioni, accorto sfregar d'antenne e zampe, repentini impeti di furore o di veemenza, concentrazioni e sbandamenti senza causa evidente. Isabel non sapeva più cosa annotare, abbandonò a poco a poco il quadernetto e trascorrevano ore intere osservando e dimenticandosi delle scoperte. Nino cominciava a voler tornare in giardino, alludeva alle amache e ai cavallini. Isabel lo disprezzava un pochino. Il formicaio valeva ben più di tutto Los Horneros, e il pensiero che le formiche andassero e venissero senza paura della tigre l'affascinava, qualche volta le piaceva immaginare un tigrotto piccolo come una gomma per cancellare, che si aggirasse per le gallerie del formicaio; forse per questo gli sbandamenti, le concentrazioni. E le piaceva ripetere il mondo grande in quello di vetro, adesso che si sentiva un pochino

prigioniera, adesso che era proibito scendere in sala da pranzo fino a quando Rema non li avesse avvisati.

Avvicinò il naso a uno dei vetri, improvvisamente attenta perché le piaceva che la tenessero in considerazione; udì Rema fermarsi sulla porta, tacere, guardarla. Queste cose le sentiva con nitida chiarezza quando si trattava di Rema.

- Perché così sola?

- Nino è andato alle amache. Mi pare che questa deve essere una regina, è grandissima.

Il grembiule di Rema si rifletteva nel vetro. Isabel le vide una mano lievemente alzata, con il riflesso del vetro sembrava come dentro il formicaio, improvvisamente pensò alla stessa mano mentre dava la tazza di caffè al Nene, ma adesso erano le formiche che le passeggiavano per le dita, le formiche invece della tazza e della mano del Nene mentre le stringeva i polpastrelli.

- Tolga la mano, Rema, - chiese.

- La mano?

- Così va bene. Il riflesso spaventa le formiche.

- Ah. Ora si può scendere in sala da pranzo.

- Dopo. Il Nene è arrabbiato con lei, Rema?

La mano passò sul vetro come un uccello da una finestra. A Isabel parve che le formiche si spaventassero davvero, che fuggissero dal riflesso. Adesso non si vedeva più niente, Rema era uscita, camminava per il corridoio come se scappasse da qualcosa. Isabel ebbe paura della sua domanda, una paura sorda e senza senso, forse non della domanda quanto di aver visto Rema uscire così, dal vetro nuovamente limpido dove le gallerie sfociavano e si torcevano come dita contratte dentro la terra.

Un pomeriggio ci fu siesta, cocomero, pelota contro il muro che guardava verso il ruscello, e Nino fu meraviglioso a recuperare colpi che sembravano perduti e a salire sul tetto arrampicandosi sul glicine per liberare la palla finita fra due tegole. Arrivò il bambino di un *peón* dalla parte dei salici e si mise

a giocare con loro, ma era lento e non riusciva a tirare. Isabel sentiva il profumo delle foglie dell'*aguaribay*⁶ e a un tratto, rimandando con un rovescio una palla insidiosa che Nino le lanciava bassa, senti fino in fondo la felicità dell'estate. Per la prima volta capiva la sua presenza a Los Horneros, le vacanze, Nino. Pensò al formicaio, di sopra, ed era una cosa morta e trasudante, un orrore di zampe alla ricerca di un'uscita, un'aria viziata e velenosa. Colpi la palla con rabbia, con allegria, spezzò un ramoscello di *aguaribay* con i denti e lo sputò nauseata, felice, finalmente davvero, sotto il sole dei campi.

I vetri caddero come grandine. Era nello studio del Nene. Lo videro affacciarsi in maniche di camicia, con i larghi occhiali neri.

- Mocciosi del diavolo!

Il bambino del *peón* scappava. Nino si mise a fianco di Isabel, lei lo senti tremare con lo stesso vento dei salici.

- Non l'abbiamo fatto apposta, zio.

- Davvero, Nene, non l'abbiamo fatto apposta.

Non c'era più.

Aveva chiesto a Rema di portare via il formicaio e Rema glielo promise. Dopo, chiacchierando mentre la aiutava ad appendere i suoi vestiti e a mettersi il pigiama, se ne dimenticarono. Isabel senti la vicinanza delle formiche quando Rema le spense la luce e passando dal corridoio andò a dare la buona notte a Nino ancora tutto piangente e dolorante, ma non ebbe il coraggio di chiamarla di nuovo, Rema avrebbe pensato che era proprio una bambina. Decise di dormire subito, e si senti sveglia come mai. Quando venne il momento delle facce nella oscurità, vide sua madre e Inés che si guardavano con una sorridente espressione di complici e si mettevano guanti di un giallo fosforescente. Vide Nino piangere, sua madre e Inés con i guanti che adesso erano berretti viola che gli giravano e rigiravano attorno alla testa, Nino con occhi enormi e vuoti - forse per avere pianto tanto - e prevede che adesso avrebbe visto Rema e Luis, desiderava vedere loro ma non

il Nene, ma vide il Nene senza occhiali, con la stessa faccia contratta di quando aveva cominciato a battere Nino e Nino indietreggiava lentamente fino a trovarsi contro il muro e lo guardava come se aspettasse che tutto finisse, e il Nene lo colpiva di nuovo in faccia con uno schiaffo rapido e molle che suonava come bagnato, finché Rema si mise in mezzo e lui rise con la faccia che quasi toccava quella di Rema, e allora si udì Luis che tornava e che diceva da lontano che ora potevano andare nella sala da pranzo all'interno. Tutto rapidamente, tutto perché Nino era lì e Rema era venuta a dire che non si muovessero dal living finché Luis non avesse verificato in quale stanza si trovava la tigre, e poi si fermò con loro guardandoli giocare a dama. Nino vinceva e Rema lo elogiò, allora Nino tutto contento la strinse alla vita con le due braccia e volle baciarla. Rema si era chinata ridendo, e Nino la baciava sugli occhi e sul naso, entrambi ridevano e anche Isabel, erano tanto contenti giocando così. Non videro avvicinarsi il Nene, quando fu accanto a loro prese Nino con uno strattone, gli disse qualcosa a proposito della palla contro il vetro della sua stanza e cominciò a batterlo, guardando Rema quando colpiva, sembrava furente contro Rema, e lei lo sfidò un attimo con gli occhi, Isabel spaventata vide che lo affrontava e si metteva davanti a Nino per proteggerlo. Tutta la cena fu una dissimulazione, una bugia, Luis credeva che Nino piangesse per una brutta caduta, il Nene guardava Rema come se volesse ordinarle di tacere, Isabel lo vedeva adesso con la bocca dura e bella, dalle labbra rossissime; nel buio le labbra erano ancor più scarlatte, vi spuntava appena un brillio di denti. Dai denti uscì una nuvola spugnosa, un triangolo verde, Isabel sbatteva le palpebre per cancellare le immagini e di nuovo apparvero sua madre e Inés con i guanti gialli; le guardò un attimo e pensò al formicaio: era lì e non si vedeva; i guanti gialli non erano lì e lei li vedeva invece come in pieno sole. Le sembrò quasi strano, non riusciva a far apparire il formicaio, piuttosto lo percepiva come un peso, un pezzo di spazio denso e vivo. Ne fu

talmente colpita che si mise a cercare dei fiammiferi, la candela per la notte. Il formicaio balzò dal nulla avvolto in una penombra oscillante. Isabel si avvicinava con la candela. Povere formiche, avrebbero creduto che era il sole che spuntava. Quando poté guardare uno dei lati, ebbe paura; nel buio più completo le formiche avevano continuato a lavorare. Le vide andare e venire, brulicanti, in un silenzio così visibile, così palpabile. Lavoravano là dentro, come se non avessero ancora perduto la speranza di uscire.

Era quasi sempre il fattore che li avisava dei movimenti della tigre; Luis aveva estrema fiducia in lui e siccome trascorreva quasi tutta la giornata lavorando nel suo studio, non usciva mai e non lasciava muovere coloro che scendevano dal primo piano finché don Roberto non faceva il suo rapporto. Ma dovevano anche fidarsi l'uno dell'altro. Rema, occupata nelle faccende di casa, sapeva perfettamente quel che accadeva a pianterreno e di sopra. Altre volte erano i bambini che portavano la notizia al Nene o a Luis. Non perché vedessero qualcosa, ma se don Roberto li trovava fuori indicava loro dove si era fermata la tigre e loro rientravano ad avisare. Tutti credevano a Nino, a Isabel meno perché era nuova della casa e poteva sbagliarsi. Dopo, siccome si muoveva sempre con Nino attaccato alle gonne, finirono per crederle in ugual misura. Questo, il mattino e il pomeriggio; la sera era il Nene che usciva a verificare se i cani erano legati o se non fosse rimasta della brace vicino alle case. Isabel vide che portava la pistola e qualche volta un bastone con l'impugnatura d'argento.

A Rema non voleva fare domande perché Rema pareva trovare tutto ciò assolutamente ovvio e necessario; farle domande sarebbe stato passare per stupida, e lei badava al proprio orgoglio di fronte a un'altra donna. Nino era semplice, parlava e riferiva. Tutto così chiaro e evidente quando lui lo spiegava. Solo di notte, se voleva ritrovarsi in quella chiarezza ed evidenza, Isabel capiva

che le ragioni importanti continuavano a mancare. Imparò presto ciò che veramente aveva importanza: verificare previamente se si poteva uscire di casa o scendere nella sala a vetri, nello studio di Luis, nella biblioteca. «Bisogna fidarsi di don Roberto», aveva detto Rema. Anche di lei, e di Nino. A Luis non faceva domande perché ben poche volte sapeva qualcosa. Al Nene, che sapeva sempre tutto, non fece mai domande. E così era tutto facile, la vita si organizzava per Isabel con alcune costrizioni in più in fatto di movimenti, e alcune in meno in fatto di vestiti, di cibo e di ora di andare a letto. Una vacanza davvero, come dovrebbe essere tutto l'anno.

... vederti presto. Stanno tutti bene. Con Nino abbiamo un formicaio e giochiamo e stiamo facendo un erbario grandissimo. Rema ti manda un bacio, sta bene. Io la trovo triste, anche Luis che è tanto gentile. Io credo che Luis abbia qualcosa, forse perché studia tanto. Rema mi ha dato dei fazzoletti con bellissimi colori, piaceranno a Inés. Mamma, qui è bello e io mi diverto con Nino e don Roberto, è il fattore e ci dice quando possiamo uscire e dove andare, un pomeriggio quasi si sbaglia e ci manda in riva al ruscello, in quel momento è arrivato un peón a dire di no, avessi visto com'era rimasto male don Roberto e poi anche Rema, ha preso in braccio Nino e lo baciava, e me mi ha abbracciata forte forte. Luis ha iniziato a dire che la casa non era fatta per dei bambini, e Nino gli ha chiesto chi erano i bambini e tutti si sono messi a ridere, persino il Nene rideva. Don Roberto è il fattore.

Se venissi a prendermi resteresti alcuni giorni e potresti stare con Rema e rallegrarla un po'. Io credo che lei...

Ma dire a sua madre che Rema piangeva di notte, che l'aveva sentita piangere mentre percorreva il corridoio a passi titubanti, si fermava davanti alla porta di Nino, proseguiva, scendeva la scala (forse asciugandosi gli occhi) e la voce di Luis, lontana: «Che cos'hai Rema? Non ti senti bene? », una pausa, tutta la casa

come un immenso orecchio, poi un mormorio e di nuovo la voce di Luis: «E un miserabile, un miserabile... », quasi come verificando freddamente un fatto, una filiazione, forse un destino.

... sia un po' malata, le farebbe bene che tu venissi e le tenessi compagnia. Devo farti vedere l'erbario e delle pietre del ruscello che mi hanno portato ipeones. Di' a Inés...

Era una notte come piaceva a lei, con bestioline, umidità, pane riscaldato e flan di semola con uva passa di Corinto. I cani latravano continuamente sulla riva del ruscello, un *mamboretà*¹ enorme si piantò al volo sulla tovaglia e Nino andò a prendere la lente, lo coprirono con un bicchiere largo e lo fecero arrabbiare affinché mostrasse i colori delle ali.

- Gettate via quella bestia, - chiese Rema. - Mi fanno tanto schifo.

- È un bell'esemplare, - ammise Luis. - Guardate come segue la mia mano con gli occhi. L'unico insetto che giri la testa.

- Che notte maledetta, - disse il Nene da dietro il suo giornale.

Isabel avrebbe voluto decapitare il *mamboretà*, dargli una bella forbiciata e vedere che cosa capitava.

- Lascialo dentro il bicchiere, - chiese a Nino. - Domani potremmo metterlo nel formicaio e studiarlo.

Il caldo aumentava, alle dieci e mezzo non si respirava. I bambini rimasero con Rema nella sala interna, gli uomini erano nei loro studi. Nino fu il primo a dire che aveva sonno.

-Sali solo, verrò dopo a trovarti. Di sopra tutto è a posto -. E Rema lo abbracciava per la vita, con un gesto che gli piaceva tanto.

-Non vuoi raccontare una storia, zia Rema?

-Un'altra sera.

Rimasero sole, con il *mamboretà* che le guardava. Entrò Luis a dare la buona notte, mormorò qualcosa a proposito dell'ora in cui

i bambini dovrebbero andare a letto, Rema gli sorrise mentre lo baciava.

-Orso brontolone, - disse, e Isabel china sul bicchiere del *mamboretà* pensò che non aveva mai visto Rema baciare il Nene e un *mamboretà* di un verde così verde. Muoveva un pochino il bicchiere e il *mamboretà* s'infuriava. Rema si avvicinò per chiederle di andare a dormire.

-Getta via quella bestia, è orribile.

-Domani, Rema.

Le chiese di salire a darle la buona notte. Il Nene aveva socchiuso la porta del suo studio e stava andando in su e giù in maniche di camicia, con il colletto sbottonato. Le fischiò mentre passava.

-Vado a dormire, Nene.

-Senti: di' a Rema che mi faccia una limonata ben fresca e che me la porti qui. Poi sali subito nella tua camera.

Certo, sarebbe salita in camera, non vedeva perché lui dovesse ordinarglielo. Tornò in sala da pranzo per dirlo a Rema, vide che era titubante.

-Non salire ancora. Farò la limonata e gliela porti tu.

-Ma lui ha detto...

-Per favore.

Isabel sedette accanto alla tavola. Per favore. C'erano nuvole di bestioline tutto intorno alla lampada a carburo, sarebbe rimasta ore e ore a guardare il nulla e a ripetere: per favore, per favore. Rema, Rema. Quanto bene le voleva, e quella voce di tristezza senza fine, senza ragione possibile, la voce stessa della tristezza. Per favore. Rema, Rema... Un calore di febbre le saliva al volto, un desiderio di gettarsi ai piedi di Rema, di lasciarsi portare in braccio da Rema, una volontà di morire guardandola e che Rema avesse pietà di lei, passasse le sue dita sottili e fresche sui suoi capelli, sulle sue palpebre...

Adesso le porgeva una caraffa verde piena di limoni spezzettati e ghiaccio.

- Portagliela.

- Rema...

Le sembrò che tremasse, che voltasse le spalle alla tavola perché lei non le vedesse gli occhi.

- Ho già gettato via il *mamboretà*, Rema.

-

Si dorme male con il caldo appiccicoso e tanto ronzare di moscerini. Per due volte fu sul punto di alzarsi, uscire nel corridoio o andare nel bagno a bagnarsi i polsi e la faccia. Ma sentiva camminare qualcuno, sotto, qualcuno camminava in su e in giù per la sala da pranzo, arrivava ai piedi della scala, tornava indietro... Non erano i passi oscuri e lunghi di Luis, non era l'andatura di Rema. Che caldo aveva quella sera il Nene, come si sarà bevuto a lunghi sorsi la limonata. Isabel lo vedeva bere dalla caraffa, sostenendo con le mani la caraffa verde con fette gialle oscillanti nell'acqua sotto la lampada; ma era sicura al tempo stesso che il Nene non aveva bevuto la limonata, che stava ancora guardando la caraffa che lei gli aveva portato fino alla tavola come chi guardi una perversità infinita. Non voleva pensare al sorriso del Nene, al suo andare fino alla porta come per affacciarsi alla sala da pranzo, al suo lento ritorno.

- Doveva portarmela lei. A te avevo detto di salire in camera tua.

E non venirle in mente che una risposta stupidissima:

- È bella fredda, Nene.

E la caraffa verde come il *mamboretà*.

Nino si alzò per primo e le propose di andare a cercare lumache al ruscello. Isabel non aveva quasi dormito, rammentava salotti con fiori, campanelli, corridoi di clinica, suore della carità, termometri in boccali con bicloruro, immagini della prima comunione, Inés, la bicicletta rotta, il *Tren Mixto*, il costume da zingara degli otto anni. E fra tutte queste cose, come sottile vento tra fogli di album, si vedeva sveglia, pensando a tante cose che

non erano fiori, campanelli, corridoi di clinica. Si alzò di malavoglia, si lavò energicamente le orecchie. Nino disse che erano le dieci e che la tigre era nella sala del piano, per cui potevano andare subito al ruscello. Scesero insieme, salutando appena Luis e il Nene che leggevano con le porte aperte. Le lumache si trovavano lungo la riva sopra i seminati. Nino cominciò a lamentarsi della distrazione di Isabel, le diede della cattiva compagna e che non aiutava a fare la collezione. Lei lo vedeva all'improvviso così piccolo, così ragazzino fra le sue lumache e le sue foglie.

Tornò per prima, quando in casa alzavano la bandiera del pranzo. Don Roberto tornava dall'ispezione e Isabel si informò come sempre. Nino intanto si avvicinava lentamente, trascinandosi dietro la scatola delle lumache e i rastrelli, Isabel lo aiutò a posare i rastrelli nel porticato ed entrarono insieme. Rema era là, bianca e silenziosa. Nino le mise in mano una lumaca azzurra.

- Per te, la più bella.

Il Nene mangiava già, con il giornale accanto, a Isabel restava appena il posto per appoggiare il braccio. Luis arrivò per ultimo da camera sua, allegro come sempre a mezzogiorno. Mangiarono, Nino parlava delle lumache, delle uova di lumache fra le canne, della raccolta secondo la dimensione o i colori. Le avrebbe uccise da solo, perché a Isabel facevano pena, le avrebbe messe a seccare su una lastra di zinco. Poi arrivò il caffè e Luis li guardò con la domanda consueta, allora Isabel si alzò per prima per andare a cercare don Roberto, anche se don Roberto le aveva già detto tutto prima. Girò intorno al porticato e, quando entrò di nuovo, Rema e Nino erano con le teste vicine e chine sulle lumache, come in una fotografia di famiglia, solo Luis la guardò e lei disse: «È nello studio del Nene», guardò come il Nene alzava le spalle, seccato, e come Rema toccava una lumaca con la punta del dito, tanto delicatamente che persino il suo dito aveva qualcosa della lumaca. Poi, Rema si alzò per andare a prendere altro zucchero, e

Isabel la segui chiacchierando per tornare poi ridendo per una battuta scherzosa scambiata nel tinello. Siccome a Luis mancava il tabacco e aveva mandato Nino a prenderlo nel suo studio, Isabel lo sfidò a chi avrebbe trovato per primo le sigarette e uscirono insieme. Vinse Nino, tornarono correndo e spingendosi, quasi si scontrarono con il Nene che stava andando a leggere il giornale in biblioteca, lamentandosi di non poter usare il suo studio. Isabel si avvicinò a guardare le lumache, e Luis, aspettando che gli accendesse come sempre la sigaretta la vide perduta, a studiare le lumache che cominciavano lentamente ad affacciarsi e a muoversi, a lanciare occhiate a Rema, ma a fuggirne come una ventata, e ossessionata quasi dalle lumache, tanto che non si mosse al primo urlo del Nene, tutti già accorrevano e lei stava china sulle lumache come se non udisse il secondo grido soffocato del Nene, i colpi di Luis contro la porta della biblioteca, don Roberto che entrava con i cani, e Luis che ripeteva: «Ma se era nel suo studio! Lei ha detto che era nel suo studio! », china sulle lumache sottili come dita, forse come le dita di Rema, o era la mano di Rema che la prendeva per le spalle, le faceva alzare la testa per guardarla, per stare a guardarla un'eternità, affranta da un pianto feroce contro la gonna di Rema, la sua alterata allegria, e Rema che le passava la mano sui capelli, calmandola con un leggero premere di dita e un mormorio contro il suo orecchio, un balbettare come di gratitudine, di innominabile acquiescenza.

Appendice

Titoli originali *Algunos aspectos del cuento;*
Del cuento breve y sus alrededores.

Traduzione italiana di Vittoria Martinetto.

Alcuni aspetti del racconto

Mi trovo oggi, dinanzi a voi, in una situazione piuttosto paradossale. Uno scrittore di racconti argentino si accinge a scambiare alcune idee sul racconto senza che i suoi ascoltatori e interlocutori, salvo eccezioni, conoscano nulla della sua opera. L'isolamento culturale che continua a pregiudicare i nostri paesi, sommato all'ingiusta emarginazione cui si vede relegata Cuba attualmente, han fatto sì che i miei libri, che sono già un discreto numero, non siano arrivati se non eccezionalmente ñeñe mani di lettori tanto ben disposti ed entusiasti come voi. Il brutto di tutto questo, non è tanto che voi non abbiate avuto occasione di vagliare i miei racconti, quanto che io mi sento un po' come un fantasma che viene a parlarvi senza quella relativa tranquillità che dà sempre il sapersi preceduto dal lavoro compiuto negli anni. E il fatto di sentirmi come un fantasma deve già essere percepibile in me, perché qualche giorno fa una signora argentina mi ha «assicurato», all'hotel Riviera, che io non ero Julio Cortázar, e di fronte al mio stupore ha aggiunto che l'autentico Julio Cortázar è un signore dai capelli bianchi, amicissimo di un suo parente, e che non si è mai mosso da Buenos Aires. Siccome io risiedo da dodici anni a Parigi, capirete come la mia qualità spettrale si sia notevolmente intensificata in seguito a questa rivelazione. Se sparisco di colpo nel mezzo di una frase, non mi sorprenderò troppo, e chissà che non ne guadagniamo tutti.

Si dice che il desiderio più ardente di un fantasma sia quello di riacquistare almeno un accenno di corporeità, qualcosa di tangibile che lo restituisca per un momento alla sua vita di carne

e ossa. Per acquisire un po' di tangibilità dinanzi a voi, dirò in poche parole quali sono il senso e la direzione dei miei racconti. Non lo faccio per puro piacere informativo, perché nessun percorso teorico può sostituire l'opera in sé; le mie ragioni sono più importanti. Poiché mi occuperò di alcuni aspetti del racconto come genere letterario, ed è possibile che qualcuna delle mie idee sorprenda o traumatizzi coloro che ascoltano, mi pare di un'elementare onestà definire il tipo di narrazione che mi interessa, accennando al mio particolare modo di intendere il mondo. Quasi tutti i racconti che ho scritto appartengono al genere chiamato fantastico per mancanza di un termine migliore e si contrappongono a quel falso realismo che consiste nel credere che tutte le cose si possano descrivere e spiegare come dava per scontato l'ottimismo scientifico e filosofico del diciottesimo secolo, e cioè, nell'ambito di un mondo retto più o meno armoniosamente da un sistema di leggi, di principi, di rapporti di causa effetto, di psicologie definite, di geografie ben cartografate. Nel mio caso, il sospetto che un altro ordine più segreto e meno comunicabile, e la feconda scoperta di Alfred Jarry', per il quale il vero studio della realtà non risiedeva nelle leggi bensì nelle eccezioni a tali leggi, sono stati alcuni dei principi orientativi della mia ricerca personale di una letteratura al margine di qualunque realismo troppo ingenuo. Perciò, se nelle idee che seguono riscontrerete una predilezione per tutto quanto è eccezionale nel racconto, siano i temi, siano, pure, le forme espressive, credo che questa presentazione del mio personale modo di intendere il mondo spiegherà la mia presa di posizione e il mio approccio al problema. In ultima analisi si potrà dire che ho solo parlato del racconto tale e quale lo pratico io. E, tuttavia, non credo sia così. Pio la convinzione che esistano certe costanti, certi valori che si applicano a tutti i racconti, fantastici o realistici, drammatici o umoristici. E penso che forse è possibile illustrare, qui, quelle invarianti che danno a un buon racconto la sua atmosfera peculiare e la sua qualità di opera d'arte.

L'opportunità di scambiare qualche idea in merito al racconto mi interessa per svariate ragioni. Vivo in un paese - la Francia - dove questo genere ha scarso vigore, sebbene negli ultimi anni si noti presso scrittori e lettori un interesse crescente per questa forma d'espressione. Ad ogni modo, mentre i critici continuano ad accumulare teorie e a intrattenere accese polemiche in merito al romanzo, quasi nessuno si interessa alla problematica del racconto. Vivere come scrittore di racconti in un paese dove questa forma espressiva è un prodotto quasi esotico, obbliga necessariamente a cercare in altre letterature l'alimento che li manca. A poco a poco, nella versione originale o in traduzione, uno accumula, in modo quasi astioso, un'enorme quantità di racconti del passato e del presente, e arriva il giorno in cui può fare un bilancio, tentare un'approssimazione valutativa a un genere di così difficile definizione, così sfuggente nei suoi molteplici e contrastanti aspetti e, in fondo, così segreto e ripiegato in se stesso, chiocciola del linguaggio, fratello misterioso della poesia in un'altra dimensione del tempo letterario.

Ma oltre a quella sosta a metà strada del proprio lavoro che qualunque scrittore deve fare prima o poi, parlare del racconto è per noi di particolare interesse, visto che quasi tutti i paesi americani di lingua spagnola stanno conferendo al racconto un'importanza eccezionale, che non aveva mai avuto in altri paesi latini come la Francia o la Spagna. Da noi, com'è naturale nelle letterature giovani, la creazione spontanea precede quasi sempre l'esame critico ed è giusto che sia così. Nessuno può pretendere che i racconti si debbano scrivere solo dopo averne conosciuto le leggi. In primo luogo tali leggi non esistono; al massimo si può parlare di punti di vista, di certe costanti che danno una struttura a questo genere così poco incasellabile; in secondo luogo, non si vede perché i teorici e i critici debbano essere gli scrittori stessi, ed è naturale che quelli entrino in scena solo quando esista già un retaggio, un accumulo di letteratura che permetta di indagarne e

di chiarirne lo sviluppo e le qualità. In America, tanto a Cuba quanto in Messico o in Cile o in Argentina, una gran quantità di scrittori di racconti è al lavoro dagli inizi del secolo, senza conoscersi molto fra di loro, scoprendosi talvolta in modo quasi postumo. Di fronte a tale panorama privo di coerenza sufficiente, in cui pochi conoscono a fondo il lavoro degli altri, credo sia utile parlare del racconto al di sopra delle particolarità nazionali e internazionali, perché è un genere che, da noi, ha un'importanza e una vitalità che crescono di giorno in giorno. Si faranno, un giorno o l'altro, le antologie definitive - come fanno, ad esempio, i paesi anglosassoni - e si saprà fino a dove siamo stati capaci di arrivare. Per il momento non mi sembra inutile parlare del racconto in astratto, come genere letterario. Se ci facciamo un'idea convincente di tale forma di espressione letteraria, questo potrà contribuire a stabilire una scala di valori per quell'antologia ideale che dovrà essere fatta. C'è troppa confusione, troppi malintesi su questo terreno. Mentre gli scrittori di racconti proseguono il loro lavoro, è ormai tempo di parlare di tale lavoro in se stesso, al di là delle persone e delle nazionalità. E necessario arrivare ad avere un'idea viva di ciò che è il racconto, e questo è sempre difficile nella misura in cui le idee tendono all'astratto, a devitalizzare il loro contenuto, mentre a sua volta la vita rifiuta angosciata quel guinzaglio che vuole metterle la concettualizzazione per fissarla e categorizzarla. Ma se non abbiamo un'idea viva di ciò che è il racconto, avremo perso tempo, perché un racconto, in ultima istanza, si muove su quel piano dell'uomo dove la vita e l'espressione scritta di quella vita ingaggiano una lotta fraterna, se mi si concede il termine; e il risultato di tale lotta è il racconto stesso, una sintesi vivente e insieme una vita sintetizzata, qualcosa come un incresparsi d'acqua dentro un bicchiere, una fugacità in una permanenza. Solo con immagini si può trasmettere quell'alchimia che è all'origine della profonda risonanza che un grande racconto ha in noi,

e che spiega anche perché ci siano pochissimi racconti veramente grandi.

Per capire il carattere specifico del racconto lo si suole paragonare al romanzo, genere molto più diffuso e sul quale abbonda la precettistica. Si dice, per esempio, che il romanzo si svolge sulla carta e quindi nel tempo di lettura, senza altri limiti se non l'esaurimento della materia romanzata; quanto al racconto, esso parte dalla nozione di limite e, in primo luogo, di limite fisico, al punto che in Francia, quando il racconto supera le venti pagine, prende già il nome di «nouvelle», genere a cavallo fra il racconto e il romanzo propriamente detto. In questo senso, il romanzo e il racconto, si possono paragonare analogicamente al cinema e alla fotografia, nel senso che un film è innanzitutto un «ordine aperto», romanzesco, mentre una fotografia riuscita presuppone una rigorosa limitazione previa, imposta in parte dal campo ridotto che l'obbiettivo comprende e inoltre dal modo in cui il fotografo utilizza esteticamente tale limitazione. Non so se abbiate mai sentito parlare un fotografo professionista della propria arte; a me ha sempre sorpreso il fatto che egli si esprima per molti versi come potrebbe fare uno scrittore di racconti. Fotografi del calibro di un Cartier-Bresson² o di un Brassai² definiscono la loro arte come un apparente paradosso: quello di ritagliare un frammento della realtà fissandogli determinati limiti, ma in modo tale che quel ritaglio agisca come un'esplosione che apra su una realtà molto più ampia, come una visione dinamica che trascenda spiritualmente il campo compreso dall'obbiettivo. Mentre nel cinema, come nel romanzo, la percezione di tale realtà più ampia e multiforme si ottiene mediante lo sviluppo di elementi parziali, accumulativi, che non escludono, naturalmente, una sintesi che dia il «climax» dell'opera, in una fotografia o in un racconto di grande qualità si procede in modo inverso, ovvero il fotografo o lo scrittore di racconti si vedono obbligati a scegliere e a circoscrivere un'immagine o un avvenimento che siano «significativi», che non valgano solamente per se stessi, ma che

siano capaci di agire sullo spettatore o sul lettore come una specie di «apertura», di fermento che proietti l'intelligenza e la sensibilità verso qualcosa che va molto oltre l'aneddoto visivo o letterario contenuti nella foto o nel racconto. Uno scrittore argentino che ama molto la boxe, mi diceva che in quella lotta che si instaura fra un testo appassionante e il suo lettore, il romanzo vince sempre ai punti, mentre il racconto deve vincere per *knock out*. È vero, nel senso che il romanzo accumula progressivamente i propri effetti sul lettore, mentre un buon racconto è incisivo, mordente, senza quartiere, fin dalle prime fasi. Non si intenda questo in modo troppo letterale, perché il buon scrittore di racconti è un boxeur molto astuto, e molti dei suoi colpi iniziali possono sembrare poco efficaci quando, in realtà, stanno già minando le resistenze più solide dell'avversario. Prendete un grande racconto a scelta: non vi sono elementi gratuiti, meramente decorativi. Lo scrittore di racconti sa che non può procedere in modo accumulativo, che non ha come alleato il tempo; la sua unica risorsa è quella di lavorare in profondità, verticalmente, tanto verso l'alto quanto verso il basso dello spazio letterario. E questo, che così espresso sembra una metafora, esprime tuttavia l'essenza del metodo. Il tempo del racconto e lo spazio del racconto devono essere come condensati, sottoposti a un'alta pressione spirituale e formale per provocare quella «apertura» a cui mi riferivo prima. Basta domandarsi perché un determinato racconto è brutto. Non è brutto per il tema, perché in letteratura non ci sono temi brutti e temi belli, c'è solamente un buono o cattivo trattamento del tema. E nemmeno è brutto perché i personaggi sono privi di interesse, dal momento che perfino una pietra è interessante quando se ne occupano Henry James o Franz Kafka. Un racconto è brutto quando lo si scrive senza quella tensione che deve manifestarsi fin dalle prime parole o dalle prime scene. E così possiamo già anticipare che i concetti di significazione, di intensità e di tensione ci permetteranno,

come si vedrà, di avvicinarci meglio alla struttura stessa del racconto.

Dicevamo che lo scrittore di racconti lavora con un materiale che definiamo significativo. L'elemento significativo del racconto sembrerebbe risiedere principalmente «nel suo tema», nel fatto di scegliere un evento reale o fittizio che possieda quella misteriosa proprietà di irradiare qualcosa oltre se stesso, al punto che un triviale episodio domestico, come accade in tanti mirabili racconti di Katherine Mansfield o di Sherwood Anderson, divenga il riassunto implacabile di una certa condizione umana o il simbolo scottante di una situazione sociale o storica. Un racconto è significativo quando spezza i propri confini con quell'esplosione di energia spirituale che illumina bruscamente qualcosa che va molto oltre il piccolo e talvolta miserabile aneddoto che narra. Penso, ad esempio, al tema della maggior parte dei mirabili racconti di Anton Čechov. Che cosa c'è in essi che non sia tristemente quotidiano, mediocre, molte volte conformista o vanamente ribelle? Ciò che si narra in quei racconti è quasi ciò che, da bambini, durante le noiose riunioni familiari cui dovevamo partecipare, ascoltavamo raccontare dai nonni o dalle zie; la piccola, insignificante cronaca familiare di ambizioni frustrate, di modesti drammi locali, di crucci a misura di salotto, di pianoforte, di tè con pasticcini. E ciò nonostante i racconti di Katherine Mansfield, di Čechov sono significativi, qualcosa esplode in essi mentre li leggiamo e ci propone una specie di frattura del quotidiano che va molto oltre l'aneddoto riportato. Vi sarete già resi conto che tale significazione misteriosa non risiede solamente nel tema del racconto, perché a dire il vero la maggior parte dei brutti racconti che tutti abbiamo letto contengono episodi simili a quelli che trattano gli autori citati. L'idea di significazione non può avere senso se non la mettiamo in rapporto con quelle di intensità e di tensione, che non si riferiscono più solamente al tema, bensì al trattamento letterario di quel tema, alla tecnica impiegata per sviluppare il tema. È qui

dove, bruscamente, si produce la linea di demarcazione fra il buono e il cattivo scrittore di racconti. Perciò dovremo soffermarci su questo incrocio con tutta l'attenzione possibile, per cercare di capire un po' meglio quella strana forma di vita che è un racconto riuscito, e vedere perché è vivo mentre altri, che apparentemente gli somigliano, non sono altro che inchiostro sulla carta, alimento per l'oblio.

Guardiamo la cosa dal punto di vista dello scrittore di racconti e, in questo caso, per forza, dalla mia stessa versione del problema. Uno scrittore di racconti è un uomo che, all'improvviso, circondato dall'immenso gergo del mondo, vincolato in maggior o minor grado alla realtà storica che lo contiene, sceglie un determinato tema e ne fa un racconto. Questo scegliere un tema non è tanto semplice. A volte lo scrittore di racconti sceglie, e altre volte sente come se il tema gli si imponesse in modo irresistibile, lo spingesse a scriverlo. Nel mio caso, la maggior parte dei racconti sono stati scritti - come dire - al margine della mia volontà, al di sopra o al di sotto della mia coscienza raziocinante, come se io non fossi altro che un medium attraverso il quale passasse e si manifestasse una forza estranea. Ma questo, che può dipendere dal temperamento di ognuno, non altera il fatto essenziale, e cioè, che in un momento dato, «c'è tema», sia esso inventato oppure scelto volontariamente, o ancora imposto stranamente da un piano dove nulla è definibile. C'è tema, ripeto, e quel tema diventerà racconto. Prima che ciò accada, che cosa possiamo dire del tema in sé? Perché quel tema e non un altro? Quali ragioni muovono in modo conscio o inconscio lo scrittore di racconti a scegliere un determinato tema?

A me sembra che il tema da cui uscirà un buon racconto sia sempre *eccezionale*, ma non voglio dire con questo che un tema debba essere straordinario, fuori del comune, misterioso o insolito. Anzi, può trattarsi di un aneddoto perfettamente triviale e quotidiano. L'eccezionalità risiede in una qualità paragonabile a

quella della calamita; un buon tema attrae tutto un sistema di rapporti connessi, coagula nell'autore, e più tardi nel lettore, un'immensa quantità di concetti, intravisioni, sentimenti e perfino idee che galleggiavano virtualmente nella sua memoria o nella sua sensibilità; un buon tema è come un sole, un astro intorno al quale gravita un sistema planetario del quale molte volte non si ha notizia finché lo scrittore di racconti, astronomo di parole, non ce ne rivela l'esistenza. O meglio, per essere più modesti e al contempo più attuali, un buon tema ha qualcosa del sistema atomico, del nucleo intorno al quale girano gli elettroni; e tutto ciò, in fin dei conti, non è già come una proposizione di vita, una dinamica che ci urge ad uscire da noi stessi e a entrare in un sistema di relazioni più bello e più complesso? Spesso mi sono domandato quale sia la virtù di certi racconti indimenticabili. Subito li leggiamo insieme a molti altri che potrebbero essere perfino degli stessi autori. Ed ecco che gli anni sono passati e abbiamo vissuto e dimenticato tanto, ma quei piccoli, insignificanti racconti, quei granelli di sabbia nell'immenso mare della letteratura, sono sempre lì, a pulsare dentro di noi. Non è forse vero che ognuno ha la propria collezione di racconti? Io ho la mia e potrei fare qualche nome. Ho *'William Wilson* di Edgar Poe, ho *houle de suif* di Guy de Maupassant. I piccoli pianeti girano e girano: ecco *Un ricordo di Natale*, di Truman Capote, *Tlòn, Uqbar, Orbis Tertius*, di Jorge Luis Borges, *Un sogno realizzato*, di Juan Carlos Onetti, *La morte di Ivan Il'ic* di Tolstoj, *Fifty Grands*⁴ di Hemingway, *I sognatori*, di Isak Dinesen⁵, e potrei proseguire... Vi sarete già accorti che non tutti questi racconti sono obbligatoriamente da antologia. «Perché» perdurano nella memoria? Pensate ai racconti che non avete potuto dimenticare, e vedrete che tutti hanno la stessa caratteristica: sono agglutinanti di una realtà infinitamente più vasta di quella del loro semplice aneddoto, e perciò hanno influito su di noi con una forza che non farebbe sospettare la modestia del loro contenuto apparente, la brevità del loro testo. E

quell'uomo che in un determinato momento sceglie un tema e ne fa un racconto, sarà un grande scrittore di racconti se la sua scelta contiene - talvolta senza che lui ne abbia coscienza - quella favolosa apertura dal piccolo verso il grande, dall'individuale e circoscritto all'essenza stessa della condizione umana. Ogni racconto durevole è come il seme in cui sta dormendo l'albero gigantesco. Quell'albero crescerà in noi, farà ombra nella nostra memoria.

Tuttavia, bisogna chiarire meglio questo concetto di tema significativo. Uno stesso tema può essere profondamente significativo per uno scrittore e anodino per un altro; uno stesso tema risveglierà enormi risonanze in un lettore e lascerà indifferente un altro. Insomma, si può dire che non ci sono temi assolutamente significativi o assolutamente insignificanti. C'è, invece, un'alleanza misteriosa e complessa fra un certo scrittore e un certo tema in un momento dato, così come la stessa alleanza potrà darsi in seguito fra certi racconti e certi lettori. Perciò, quando diciamo che un tema è significativo, come nel caso dei racconti di Cechov, tale significazione si vede determinata in una certa misura da qualcosa che sta al di fuori del tema in sé, da qualcosa che sta prima e dopo il tema. Quello che sta prima è lo scrittore, col suo carico di valori umani e letterari, con la sua volontà di fare un'opera che abbia un senso; quello che sta dopo è il trattamento letterario del tema, il modo in cui lo scrittore di racconti, posto di fronte al proprio tema, lo aggredisce e lo situa verbalmente e stilisticamente, lo struttura in forma di racconto, e lo proietta, infine, verso qualcosa che eccede il racconto stesso. Qui mi sembra opportuno menzionare un fatto che mi accade di frequente e che altri amici scrittori di racconti conoscono ugualmente bene. E usuale che nel corso di una conversazione qualcuno racconti un episodio divertente o commovente o curioso e che rivolgendosi allo scrittore presente gli dica: «Eccoti un tema formidabile per un racconto; te lo regalo». A me hanno regalato in questo modo un mucchio di temi e ho sempre

risposto gentilmente: « Grazie mille », e non ho mai scritto un racconto con nessuno di essi. Tuttavia, una volta un'amica mi raccontò distrattamente le avventure di una sua domestica a Parigi. Mentre ascoltavo il suo resoconto, sentii che quello avrebbe potuto arrivare a essere un racconto. Per lei quegli episodi non erano altro che aneddoti curiosi; per me, bruscamente, si caricavano di un senso che andava molto oltre il suo semplice e perfino volgare contenuto. Perciò, ogni volta che mi hanno domandato: Come distinguere fra un tema insignificante - per divertente ed emozionante che possa essere - e uno significativo?, ho risposto che lo scrittore è il primo a subire l'effetto indefinibile ma dominante di certi temi e che proprio per questo è uno scrittore. Così come per Marcel Proust il sapore di una madeleine bagnata nel tè apriva bruscamente un immenso ventaglio di ricordi apparentemente dimenticati, analogamente lo scrittore reagisce dinanzi a certi temi allo stesso modo in cui il suo racconto, più tardi, farà reagire il lettore. Tutti i racconti sono, così, predeterminati dall'aura, dalla fascinazione irresistibile che il tema crea nel suo creatore.

Arriviamo così alla fine di questa prima tappa della nascita di un racconto, e tocchiamo la soglia della sua creazione propriamente detta. Ecco lo scrittore di racconti che ha scelto un tema valendosi di quelle sottili antenne che gli permettono di riconoscere gli elementi che dovranno poi trasformarsi in opera d'arte. Lo scrittore di racconti si trova di fronte al proprio tema, di fronte a quell'embrione che è già vita, ma che non ha ancora acquisito la sua forma definitiva. Per lui quel tema ha senso, ha significazione. Ma se tutto si riducesse a questo, servirebbe a poco; adesso, come ultimo termine del processo, come giudice implacabile, sta aspettando il lettore, anello finale del processo creativo, compimento o fallimento del ciclo. Ed è allora che il racconto deve nascere ponte, deve nascere passaggio, deve fare il salto che proietta la significazione iniziale, scoperta dall'autore, a quell'estremo più passivo e meno vigile e molte volte persino

indifferente che chiamiamo lettore. Gli scrittori di racconti inesperti sono soliti credere al miraggio di immaginare che basterà loro scrivere in modo scorrevole e piano un tema che li ha commossi per commuovere a loro volta i lettori. Incorrono nell'ingenuità di colui che trova bellissimo suo figlio e dà per scontato che gli altri lo vedano altrettanto bello. Col tempo, con gli insuccessi, lo scrittore di racconti, capace di superare quella prima fase ingenua, impara che in letteratura non bastano le buone intenzioni. Scopre che per tornare a creare nel lettore quella commozione che ha portato lui a scrivere il racconto, è necessario un mestiere di scrittore e che quel mestiere consiste, fra molte altre cose, nell'ottenere quel clima proprio di ogni grande racconto, che costringe a continuare a leggere, che cattura l'attenzione, che isola il lettore da tutto quanto lo circonda per poi, terminato il racconto, restituirlo alla sua circostanza in un modo nuovo, arricchito, più profondo o più bello. E l'unico modo in cui si possa ottenere quel sequestro momentaneo del lettore è mediante uno stile basato sull'intensità e sulla tensione, uno stile in cui gli elementi formali ed espressivi si adattino, senza la benché minima concessione, all'indole del tema, gli diano la sua forma visiva e uditiva più penetrante e originale, lo rendano unico, indimenticabile, lo fissino per sempre nel suo tempo e nel suo ambiente e nel suo senso più primordiale. Ciò che chiamo intensità in un racconto consiste nell'eliminazione di tutte le idee o le situazioni intermedie, di tutti i riempitivi o le fasi di transizione che il romanzo permette e addirittura esige. Nessuno di voi avrà dimenticato *Il barile d'Amontillado* di Edgar Poe. Lo straordinario di questo racconto è il netto prescindere da qualunque descrizione ambientale. Alla terza o quarta frase ci troviamo al centro del dramma, ad assistere al compimento implacabile di una vendetta. *Gli uccisori*, di Hemingway, è un altro esempio di intensità ottenuta mediante l'eliminazione di tutto quanto non converga essenzialmente nel dramma. Ma pensiamo adesso ai racconti di Joseph Conrad, di D. H. Lawrence,

di Kafka. In essi, con le modalità tipiche di ognuno, l'intensità è di altro ordine, e io preferisco darle il nome di tensione. È un'intensità che si esercita nel modo in cui l'autore ci avvicina lentamente al narrato. Siamo ancora lungi dal capire quello che accadrà nel racconto, e tuttavia non possiamo sottrarci alla sua atmosfera. Nel caso di *Il barile d'Amontillado* e di *Gli uccisori* i fatti, privati di qualsiasi preparazione, ci assaltano e ci intrappolano; invece, in un racconto lento e ampio di Henry James - *La lezione del maestro*, per esempio - si sente fin da principio che i fatti in sé sono privi di importanza, che tutto sta nelle forze che li hanno scatenati, nella rete sottile che li ha preceduti e che li accompagna. Ma tanto l'intensità dell'azione, quanto la tensione interna del racconto sono il prodotto di ciò che prima ho chiamato il mestiere di scrittore, ed è qui che ci andiamo avvicinando al termine di questa passeggiata lungo il racconto. Nel mio paese, e adesso a Cuba, ho potuto leggere racconti degli autori più diversi: maturi o giovani, di città o di campagna, dediti alla letteratura per ragioni estetiche o per gli imperativi sociali del momento, impegnati o non impegnati. Ebbene, e quantunque possa sembrare una *boutade*, sia in Argentina, sia qui, i buoni racconti li stanno scrivendo coloro che dominano il mestiere nel senso sopra indicato. Un esempio argentino chiarirà meglio questo. Nelle nostre province centrali e settentrionali esiste una lunga tradizione di racconti orali, che i *gauchos* si trasmettono di notte intorno al fuoco, che i padri continuano a raccontare ai figli e che all'improvviso passano per la penna di uno scrittore regionalista e, in una sconcertante maggioranza di casi, diventano pessimi racconti. Cos'è accaduto? I racconti in sé sono gustosi, traducono e riassumono l'esperienza, il senso dell'umorismo e il fatalismo dell'uomo di campagna; alcuni raggiungono persino la dimensione tragica o poetica. Quando li si ascolta dalla bocca di un vecchio creolo, fra un mate e l'altro, si sente come un annullamento del tempo, e si pensa che anche gli aedi greci raccontavano così le imprese di

Achille per la meraviglia di pastori e di viandanti. Ma in quel momento, quando dovrebbe comparire un Omero che facesse un'Illiade o un'Odissea di quella somma di tradizioni orali, nel mio paese si presenta un signore per il quale la cultura delle città è un segno di decadenza, per il quale gli scrittori di racconti che tutti amiamo sono esteti che hanno scritto per il puro diletto di classi sociali liquidate, e quel signore intende invece che per scrivere un racconto basti mettere per scritto una storia tradizionale, conservando nei limiti del possibile il tono colloquiale, la sintassi contadina, le scorrettezze grammaticali, quello che chiamano colore locale. Non so se questo modo di scrivere racconti popolari sia coltivato a Cuba; speriamo di no, perché nel mio paese non ha dato altro che indigesti volumi che non interessano né i contadini, i quali preferiscono continuare ad *ascoltare* i racconti fra un sorso e l'altro, né i lettori della città, che saranno pure degradati, ma che conoscono a memoria i classici del genere. Invece - e mi riferisco sempre all'Argentina - abbiamo avuto scrittori come Roberto J. Payró⁶, Ricardo Güiraldes⁷, Horacio Quiroga e Benito Lynch⁸, i quali, partendo da temi molte volte tradizionali, ascoltati dalla bocca di vecchi creoli come Don Segundo Sombra, hanno saputo potenziare quel materiale e farne opera d'arte. Ma Quiroga, Güiraldes e Lynch conoscevano a fondo il mestiere di scrittore, vale a dire che accettavano soltanto temi significativi, proficui, così come Omero dovette scartare una quantità di episodi bellici e magici per lasciare solo quelli che sono giunti fino a noi grazie alla loro enorme forza mitica, alla loro risonanza di archetipi mentali, di ormoni psichici, come chiamava Ortega y Gasset i miti. Quiroga, Güiraldes e Lynch erano scrittori di dimensione universale, senza pregiudizi localisti o etnici o populistici; perciò, oltre a scegliere attentamente i temi dei loro racconti, li sottoponevano a una forma letteraria, l'unica in grado di trasmettere al lettore tutti i loro valori, tutto il loro fermento, tutta la loro proiezione in profondità e in altezza. Scrivevano in modo teso, mostravano in

modo intenso. Non c'è altro metodo perché un racconto sia efficace, faccia centro nel lettore e si conficchi nella sua memoria.

L'esempio che ho portato può essere interessante per Cuba. E' evidente che le possibilità che la Rivoluzione offre a uno scrittore di racconti sono quasi infinite. La città, la campagna, la lotta, il lavoro, gli svariati tipi psicologici, i conflitti ideologici e caratteriali; e tutto ciò come esasperato dal desiderio che si nota in voi di agire, di esprimersi, di comunicare come mai avevate potuto fare prima. Ma tutto ciò, come deve tradursi in grandi racconti, in racconti che arrivino al lettore con la forza e l'efficacia necessarie? E qui che mi piacerebbe applicare concretamente quanto ho affermato su un terreno più astratto. L'entusiasmo e la buona volontà non sono sufficienti da soli, tanto quanto non basta il solo mestiere di scrittore per scrivere racconti che fissino letterariamente (vale a dire, nell'ammirazione collettiva, nella memoria di un popolo) la grandezza di questa Rivoluzione in marcia. Qui, più che altrove, si richiede, oggi, una fusione totale di due forze, quella dell'uomo totalmente impegnato nella propria realtà nazionale e mondiale, e quella dello scrittore lucidamente sicuro del proprio mestiere. In questo senso non c'è inganno possibile. Per veterano, per esperto che sia uno scrittore di racconti, se gli manca una motivazione viscerale, se i suoi racconti non nascono da una profonda esperienza personale, la sua opera non andrà oltre il mero esercizio estetico. Ma il contrario sarà ancora peggio, perché non servono a nulla il fervore, la volontà di comunicare un messaggio, se si manca degli strumenti espressivi, stilistici, che rendono possibile la comunicazione. In questo momento stiamo toccando il punto cruciale della questione. Io credo, e lo dico dopo aver soppesato a lungo tutti gli elementi che entrano in gioco, che scrivere per una rivoluzione, che scrivere dentro a una rivoluzione, che scrivere rivoluzionariamente, non significa, come credono in molti, scrivere obbligatoriamente della rivoluzione stessa. Giocando un po' con le parole, Emmanuel Carballo diceva in questa sede

qualche giorno fa, che a Cuba sarebbe più rivoluzionario scrivere racconti fantastici che racconti su temi rivoluzionari. Naturalmente la frase è esagerata, ma produce un'impazienza molto rivelatrice. Quanto a me, credo che lo scrittore rivoluzionario sia quello in cui si fondono indissolubilmente la coscienza del libero impegno individuale e collettivo, con quell'altra sovrana libertà culturale che conferisce il pieno dominio del mestiere. Se tale scrittore, responsabile e lucido, decide di scrivere letteratura fantastica, o psicologica, o rivolta al passato, il suo atto è un atto di libertà dentro la rivoluzione, e perciò è anche un atto rivoluzionario malgrado i suoi racconti non si occupino delle forme individuali o collettive che adotta la rivoluzione. Contrariamente all'ottuso criterio di molti che confondono letteratura e pedagogia, letteratura e insegnamento, letteratura e addottrinamento ideologico, uno scrittore rivoluzionario ha tutto il diritto di rivolgersi a un lettore molto più complesso, molto più esigente in materia spirituale di quanto immaginino gli scrittori e i critici improvvisati dalle circostanze e convinti che il loro mondo personale sia l'unico mondo esistente, che le preoccupazioni del momento siano le uniche preoccupazioni valide. Ripetiamo, applicandola a quanto ci circonda a Cuba, la mirabile frase di Amleto a Orazio: «Ci sono molte più cose in cielo e sulla terra di quanto non presuma la tua filosofia... » E pensiamo che uno scrittore non lo si giudica solo per il tema dei suoi racconti o romanzi, bensì per la sua presenza viva in seno alla collettività, per il fatto che l'impegno totale della sua persona è una garanzia innegabile della verità e della necessità della sua opera, per estranea che questa possa sembrare alle circostanze del momento. Tale opera non è estranea alla rivoluzione perché non è accessibile a tutti. Al contrario, prova che esiste un vasto settore di lettori potenziali che, in un certo senso, sono molto più separati dello scrittore dalle mete finali della rivoluzione, da quelle mete di cultura, di libertà, di godimento pieno della condizione umana che i cubani si sono

prefissi per l'ammirazione di tutti coloro che li amano e li capiscono. Quanto più in alto puntino gli scrittori che sono nati per questo, tanto più alte saranno le mete finali del popolo cui appartengono. Attenzione alla facile demagogia di esigere una letteratura accessibile a tutti! Molti di coloro che l'appoggiano non hanno altro motivo per farlo se non la loro palese incapacità di comprendere una letteratura di più ampia portata. Chiedono a gran voce temi popolari, senza nemmeno sospettare che molte volte il lettore, per semplice che sia, distinguerà istintivamente fra un racconto popolare mal scritto e un racconto più difficile e complesso ma che lo costringerà a uscire per un momento dal suo piccolo mondo circostante e gli mostrerà qualcos'altro, sia quel che si vuole, ma qualcosa di diverso. Non ha senso parlare di temi popolari *tout court*. I racconti su temi popolari saranno buoni solo se si attengono, come qualunque altro racconto, a quell'esigente e difficile meccanica interna che abbiamo cercato di illustrare nella prima parte di questa chiacchierata. Anni fa ebbi la prova di questa affermazione in Argentina, in una riunione di contadini cui partecipavo insieme ad altri scrittori. Qualcuno lesse un racconto basato su un episodio della nostra guerra di indipendenza, scritto con voluta semplicità per metterlo, come diceva il suo autore, « a livello del contadino». Il racconto venne ascoltato cortesemente, ma era facile capire che non aveva toccato a fondo. Poi uno di noi lesse *La zampa della scimmia*, il giustamente famoso racconto di W. W. Jacobs'. L'interesse, l'emozione, lo spavento e, infine, l'entusiasmo, furono straordinari. Ricordo che passammo il resto della notte a parlare di stregoneria, di maghi, di vendette diaboliche. E sono sicuro che il racconto di Jacobs è ancora vivo nel ricordo di quei *gauchos* analfabeti, mentre il racconto ritenuto popolare, fabbricato per loro, con il loro vocabolario, le loro apparenti possibilità intellettuali e i loro interessi patriottici, dev'essere tanto dimenticato quanto lo scrittore che lo fabbricò. Io ho visto l'emozione che presso la gente semplice provoca una rappresentazione

di *Amleto*, opera difficile e sottile come poche, e che continua a essere oggetto di studi eruditi e di infinite controversie. E vero che quella gente non può capire molte cose che appassionano gli specialisti del teatro elisabettiano. Ma che importa? Soltanto la loro emozione importa, il loro stupore e il loro trasporto dinanzi alla tragedia del giovane principe danese. Cosa che dimostra che Shakespeare scriveva veramente per il popolo, nel senso che il suo tema era profondamente significativo per chiunque - a diversi livelli, sì, ma raggiungendo un po' ognuno - e che il trattamento teatrale di quel tema aveva l'intensità propria ai grandi scrittori, e grazie alla quale si affrancano le barriere intellettuali apparentemente più rigide, e gli uomini si riconoscono e fraternizzano a un livello che è al di là o al di qua della cultura. Naturalmente, sarebbe ingenuo credere che ogni grande opera possa essere compresa e ammirata dalla gente semplice; non è così, e non può esserlo. Ma l'ammirazione che suscitano le tragedie greche o quelle di Shakespeare, l'interesse appassionato che risvegliano molti racconti e romanzi per nulla semplici né accessibili, dovrebbe far sospettare ai sostenitori dell'arte cosiddetta «popolare» che il loro concetto di popolo è parziale, ingiusto e in ultima analisi pericoloso. Non si fa nessun favore al popolo se gli si propone una letteratura che possa assimilare senza sforzo, passivamente, come chi va al cinema a vedere film western. Quello che si deve fare è educarlo, e questo è, in una prima fase, un compito pedagogico e non letterario. Per me è stata un'esperienza confortante vedere come a Cuba gli scrittori che ammiro di più partecipino alla rivoluzione dando il meglio di sé, senza sacrificare una parte delle loro possibilità sull'ara di una presunta arte popolare che non sarà utile a nessuno. Un giorno Cuba potrà contare su un patrimonio di racconti e di romanzi che conterrà, tradotte su un piano estetico, eternate nella dimensione intemporale dell'arte, le sue gesta rivoluzionarie di oggi. Ma quelle opere non saranno state scritte per obbligo o come consegne del momento. I loro temi nasceranno quando sia ora,

quando lo scrittore sentirà che deve plasmarli in racconti o in romanzi o in *pièces* teatrali o in poesie. I loro temi conterranno un messaggio autentico e profondo, perché non saranno stati scelti per un imperativo di carattere didattico o di proselitismo, bensì per un'irresistibile forza che si imporrà all'autore e che questi, appellandosi a tutte le risorse della sua arte e della sua tecnica, senza sacrificare nulla a nessuno, dovrà trasmettere al lettore come si trasmettono le cose fondamentali: da sangue a sangue, da mano a mano, da uomo a uomo.

Del racconto breve e dintorni

Léon L. affirmait qu'il n'y avait qu'une chose de plus épouvantable que l'Epouvant: la journée normale, le quotidien, nous-mêmes sans le cadre forgé par l'Epouvant. - Dieu a créé la mort. Il a créé la vie. Soit, déclamait L. L. Mais ne dites pas que c'est Lui qui a également créé la «journée normale», la «vie de-tous-les-jours». Grande est mon impiété, soit. Mais devant cette calomnie, devant ce blasphème, elle recule.

PIOTR RAWICZ, Le sang du ciel.

Una volta Horacio Quiroga tentò un « decalogo del perfetto scrittore di racconti »¹ il cui titolo è già un ammicco al lettore. Se nove dei precetti sono decisamente prescindibili, l'ultimo mi sembra di una lucidità impeccabile: «Racconta come se la narrazione non avesse interesse che per il circoscritto ambiente dei tuoi personaggi, uno dei quali avresti potuto essere tu. Non altrimenti si ottiene la *vita* nel racconto».

Il concetto di ambiente circoscritto dà al consiglio il suo significato più profondo nel definire la forma chiusa del racconto, quello che già in un'altra occasione ho chiamato la sua sfericità; ma a questo concetto se ne somma un altro ugualmente significativo, quello per cui il narratore potrebbe essere stato uno dei personaggi, vale a dire che la situazione narrativa in sé deve nascere e darsi dentro la sfera, lavorando dall'interno verso l'esterno, senza che si veda traccia dei confini del racconto, come nel caso di chi modellasse una sfera di argilla. Detto altrimenti, il sentimento della sfera deve preesistere in qualche modo all'atto di scrivere il racconto, come se il narratore, soggiogato dalla forma che assume, si muovesse implicitamente in essa e la portasse alla sua estrema tensione, cosa che fa, appunto, la perfezione della forma sferica.

Sto parlando del racconto contemporaneo, diciamo di quello che nasce con Edgar Allan Poe e che si propone come una macchina infallibile destinata a compiere la propria missione narrativa con la massima economia di mezzi; precisamente, la differenza tra il racconto e ciò che i francesi chiamano *nouvelle* e gli anglosassoni *long short story* si basa su quell'implacabile corsa contro il tempo che è un racconto pienamente riuscito: basti pensare a *The Cask of Amontillado*, a *Bliss*, a *Las ruinas circulares* e a *The killers*². Questo non significa che racconti più estesi non possano essere altrettanto perfetti, ma mi sembra ovvio che le narrazioni archetipiche degli ultimi cent'anni siano nate da una spietata eliminazione di tutti gli elementi caratteristici della *nouvelle* e del romanzo, gli esordi, le circonlocuzioni, gli sviluppi e altri espedienti narrativi; se un racconto lungo di Henry James o di D. H. Lawrence può considerarsi geniale quanto quelli, bisognerà convenire che questi autori lavorarono con un'apertura tematica e linguistica che in qualche modo ne facilitava il compito, mentre il fatto sempre sorprendente dei racconti contro il tempo è che potenziano vertiginosamente un minimo di elementi, provando che certe situazioni o terreni narrativi privilegiati possono tradursi in un racconto dalle proiezioni vaste quanto quelle della più elaborata delle *nouvelles*.

Quanto segue si fonda parzialmente su esperienze personali, la cui descrizione mostrerà, forse, diciamo dall'esterno della sfera, alcune delle costanti che gravitano in un racconto di questo tipo. Torno al fratello Quiroga: «Racconta come se il racconto non avesse interesse che per il circoscritto ambiente dei tuoi personaggi, *dei quali potresti essere stato uno*». Il concetto di essere uno dei personaggi si traduce in genere nel racconto in prima persona, che ci colloca in modo perentorio su un piano interno. Molti anni fa, a Buenos Aires, Ana Barrenechea³ mi rimproverò amichevolmente un eccesso nell'uso della prima persona, credo riferendosi ai racconti di *Le armi segrete*, anche se forse si trattava di quelli di *Fine del gioco*. Quando le feci notare che ce n'erano

diversi in terza persona, insistette nel dire che non era così, e dovetti dimostrarglielo libro alla mano. Giungemmo all'ipotesi che forse la terza persona agiva come una prima persona mascherata, e che per questo la memoria tendeva a omogeneizzare monotonamente la serie di racconti del volume.

In quel momento, o più tardi, trovai una sorta di spiegazione per la via opposta, ben sapendo che quando scrivo un racconto cerco istintivamente di far sì che mi sia in qualche modo estraneo in quanto demiurgo, che prenda a vivere una vita indipendente e che il lettore abbia o possa avere la sensazione di star in qualche modo leggendo qualcosa che è nato da sé, in sé e addirittura per sé, in ogni caso con la mediazione, ma mai con la presenza manifesta del demiurgo. Ricordai che mi hanno sempre irritato i racconti dove i personaggi devono rimanere come al margine, mentre il narratore spiega per conto loro (sebbene tale « conto » sia la pura e semplice spiegazione e non implichi interferenza demiurgica) dettagli o passaggi da una situazione all'altra. La cifra di un grande racconto me la dà ciò che potremmo chiamare la sua autarchia, il fatto che il racconto si sia staccato dall'autore come una bolla di sapone dalla pipa di gesso. Sebbene possa sembrare paradossale, la narrazione in prima persona rappresenta la più facile e forse la migliore soluzione del problema, perché *narrazione* e *azione* sono lì una medesima cosa. Perfino quando si parla di terzi, chi lo fa è parte dell'azione, è nella bolla, non nella pipa. Per questo, forse, nei miei racconti in terza persona ho quasi sempre cercato di non uscire da una narrazione *strictu sensu*, senza quelle prese di distanza che equivalgono a un giudizio su quanto sta accadendo. Mi sembra una vanità il voler intervenire in un racconto con qualcosa di più del racconto in se stesso.

Questo porta necessariamente al problema della tecnica narrativa, intendendo con ciò, lo speciale vincolo che si instaura fra il narratore e il narrato. Per quanto mi riguarda, tale vincolo mi si è sempre dato come una polarizzazione, vale a dire che se

esiste l'ovvio ponte di un linguaggio che va da una volontà di espressione all'espressione stessa, contemporaneamente tale ponte mi separa, come scrittore, dal racconto in quanto cosa scritta, al punto che il racconto rimane sempre, con l'ultima parola, sulla sponda opposta. Un verso mirabile di Pablo Neruda: Le mie creature nascono da un lungo rifiuto, mi sembra la migliore definizione di un processo in cui scrivere è in qualche modo esorcizzare, rifiutare creature invadenti, proiettandole in una condizione che paradossalmente dà loro esistenza universale al tempo stesso in cui le colloca all'altra estremità del ponte, dove non c'è più il narratore che ha fatto uscire la bolla dalla sua pipa di gesso. Forse è esagerato affermare che tutti i racconti brevi pienamente riusciti, e in particolare i racconti fantastici, siano prodotti nevrotici, incubi o allucinazioni neutralizzati mediante l'oggettivazione e il trasferimento a un ambiente esterno rispetto al terreno nevrotico; ad ogni modo, in qualunque racconto breve memorabile si percepisce tale polarizzazione, come se l'autore avesse voluto disfarsi il più presto possibile e nel modo più categorico della propria creatura, esorcizzandola nell'unico modo in cui gli era dato di farlo: scrivendola.

Questa caratteristica comune non si otterrebbe senza le condizioni e l'atmosfera che accompagnano l'esorcismo. Pretendere di liberarsi da creature ossessive sulla base della pura tecnica narrativa può forse dare un racconto, tuttavia, mancando la polarizzazione essenziale, il rifiuto catartico, il risultato letterario sarà proprio questo, letterario; al racconto mancherà l'atmosfera che nessuna analisi stilistica riuscirebbe a spiegare, l'aura che permane nel racconto e che possiederà il lettore come aveva posseduto all'altra estremità del ponte l'autore. Uno scrittore di racconti efficace può scrivere narrazioni letterariamente valide, ma se qualche volta è passato attraverso l'esperienza di liberarsi di un racconto come chi si toglie di dosso un predatore, saprà della differenza che c'è fra possessione e cucina letteraria, e a sua volta un buon lettore di racconti distinguerà

infallibilmente tra ciò che proviene da un territorio indefinibile e abominevole e il prodotto di un mero *métier*. Forse il tratto differenziale più incisivo - l'ho già detto altrove - è la tensione⁴ interna della trama narrativa. In un modo che nessuna tecnica potrebbe insegnare o conferire, il grande racconto breve condensa l'ossessione del predatore, è una presenza allucinante che si installa fin dalle prime frasi per affascinare il lettore, fargli perdere contatto con la sbiadita realtà che lo circonda, annullarlo in un'immersione più intensa e dominante. Da un racconto simile si esce come da un atto amoroso, esausti e fuori dal mondo circostante, cui si fa ritorno a poco a poco con uno sguardo di sorpresa, di lento riconoscimento, molte volte di sollievo, e tante altre di rassegnazione. L'uomo che ha scritto tale racconto è passato attraverso un'esperienza ancora più estenuante, perché dalla sua capacità di travasare l'ossessione dipendeva il ritorno a condizioni più tollerabili; e la tensione del racconto è nata da quella eliminazione folgorante di idee intermedie, di fasi preparatorie, di tutta la retorica letteraria deliberata, dato che era in gioco un'operazione in qualche misura fatale, che non tollerava perdite di tempo; era lì, e solo una manata poteva strappargliela dal collo e dalla faccia. Ad ogni modo, così mi è toccato scrivere molti dei miei racconti; perfino in qualcuno relativamente lungo, come *Le armi segrete*, l'angoscia onnipresente per un'intera giornata mi costrinse a lavorare ostinatamente fino a terminare il racconto e solo allora, senza curarmi di rileggerlo, mi permise di scendere in strada e di camminare solo con me stesso, senza più essere Pierre, senza più essere Michèle.

Questo permette di affermare che una certa gamma di racconti nasce da uno stato di trance, anormale secondo i canoni della normalità corrente, e che l'autore li scrive mentre si trova in quello che i francesi chiamano *état second*. Che Poe abbia ottenuto i suoi migliori racconti in tale stato (paradossalmente riservava la freddezza razionale alla poesia, almeno nelle intenzioni) lo prova, prima ancora di qualsiasi testimonianza

certa, l'effetto traumatico, contagioso e, per alcuni, diabolico di *The Tell-Tale Heart*⁵ o di *Berenice*. Non mancherà chi reputi che esagero questo concetto di stato ex orbitante quale unico terreno da cui possa nascere un grande racconto breve; vorrei sottolineare che mi riferisco a racconti in cui il tema stesso contiene l'«anormalità», come quelli citati di Poe, e che mi baso sulla mia stessa esperienza di ogni qualvolta mi sono visto costretto a scrivere un racconto per evitare qualcosa di molto peggio. Come descrivere l'atmosfera che precede e avvolge l'atto di scriverlo? Se Poe avesse avuto occasione di parlarne, queste pagine non sarebbero azzardate, ma lui ha taciuto tale circolo del suo inferno e si è limitato a trasformarlo in *The Black Cat*⁶ o in *Ligeia*. Non conosco altre testimonianze che possano aiutare a capire il processo scatenante e condizionante di un racconto breve degno di memoria; faccio quindi appello alla mia stessa situazione di scrittore di racconti e vedo un uomo relativamente felice e quotidiano, immerso nelle stesse meschinità e dentisti di qualunque altro abitante di una grande città, che legge il giornale e si innamora e va a teatro e che all'improvviso, istantaneamente, durante un tragitto in metropolitana, in un caffè, in un sogno, in ufficio mentre rivede una dubbia traduzione sull'analfabetismo in Tanzania, cessa di essere se stesso e la propria circostanza e, senza alcuna *ragione*, senza preavviso, senza l'aura degli epilettici, senza la contrazione che precede le grandi emicranie, senza nulla che gli dia il tempo di stringere i denti e di respirare a fondo, è *un racconto*, una massa informe senza parole né facce, né inizio, né fine, ma già un racconto, qualcosa che può essere solamente un racconto e per di più subito, immediatamente. La Tanzania può andarsene al diavolo, perché quest'uomo metterà un foglio di carta nella macchina e incomincerà a scrivere, quand'anche i suoi capi e le Nazioni Unite al completo lo assordino a forza di insulti, la moglie lo chiami perché si sta raffreddando la minestra, accadano cose tremende nel mondo e debba ascoltare il bollettino radio, o farsi il bagno o telefonare agli amici. Ricordo una

citazione curiosa, credo di Roger Fry⁷: un bambino precocemente dotato per il disegno spiegava il proprio metodo compositivo dicendo: *First I think and then I draw a line around my think (sic)* Nel caso di questi racconti succede esattamente il contrario: la linea verbale che li disegnerà, prende avvio senza alcun «think» previo, c'è come un enorme coagulo, un blocco totale che è già il racconto, questo è chiarissimo sebbene nulla possa apparire più oscuro, e proprio lì risiede quella specie di analogia onirica di segno inverso che c'è nella composizione di tali racconti, visto che tutti abbiamo sognato cose meridianamente chiare che, una volta svegli, erano un coagulo informe, una massa senza senso. Si sogna a occhi aperti nello scrivere un racconto breve? I confini del sogno e della veglia, si sa: basta domandare al filosofo cinese o alla farfalla⁹. A ogni modo, se l'analogia è evidente, il rapporto è di segno opposto almeno nel mio caso, visto che prendo avvio dal blocco informe e scrivo qualcosa che soltanto allora diventa un racconto coerente e valido *per sé*. La memoria, traumatizzata senza dubbio da un'esperienza vertiginosa, conserva in dettaglio le sensazioni di quei momenti, e mi permette di razionalizzarli qui ed ora nei limiti del possibile. C'è la massa che è il racconto (ma quale racconto? Non lo so e lo so, tutto è visto da qualcosa di mio che non è la mia coscienza ma che vale di più di essa, in quell'ora fuori del tempo e della ragione), c'è l'angoscia e l'ansia e la meraviglia perché anche le sensazioni e i sentimenti si contraddicono in quei momenti; scrivere un racconto così è simultaneamente terribile e meraviglioso, c'è una disperazione esaltante, un'esaltazione disperata; è adesso o mai più, e il timore che possa essere mai più esaspera l'adesso, lo trasforma in macchina per scrivere che batte a tutta birra, oblio della circostanza, abolizione del circostante. E allora la massa nera si rischiera a mano a mano che avanza, incredibilmente le cose sono di un'estrema facilità come se il racconto fosse già scritto con un inchiostro simpatico e gli si passasse sopra il pennellino che lo risveglia. Scrivere un racconto così non costa nessuna

fatica, assolutamente nessuna; tutto è accaduto prima e quel prima, che ha avuto luogo a un livello in cui « la sinfonia si muove nel profondo »¹⁰, per dirla con Rimbaud, è quello che ha causato l'ossessione, il coagulo abominevole che bisognava strapparsi a colpi di parole. E quindi, siccome tutto si decide in una regione che diurnamente mi è estranea, nemmeno la chiusura del racconto crea problemi, so che posso scrivere senza fermarmi, guardando presentarsi e succedersi gli episodi, e che lo scioglimento è incluso nel coagulo iniziale quanto il punto di partenza. Ricordo il mattino in cui mi cadde addosso *Un fiore giallo*: il blocco amorfo era il concetto dell'uomo che incontra un bambino che gli assomiglia e ha la chiara intuizione che siamo immortali. Scrissi le prime scene senza la minima titubanza, ma non sapevo quello che sarebbe accaduto, ignoravo lo scioglimento della storia. Se in quel momento qualcuno mi avesse interrotto per dirmi: «Alla fine il protagonista avvelenerà Lue», sarei rimasto stupefatto. Alla fine il protagonista avvelena Lue, ma questo è arrivato come tutto il resto, come una matassa che si disfa a mano a mano che si tira; la verità è che nei miei racconti non c'è il minimo merito letterario, il minimo sforzo. Se alcuni si salvano dall'oblio è perché sono stato capace di ricevere e di trasmettere senza troppe perdite quelle latenze di una psiche profonda, e il resto è una certa abilità di veterano nel non falsificare il mistero, nel conservarlo il più vicino possibile alla sua fonte, col tuo tremore originale, la sua balbuzie archetipica.

Quanto precede avrà messo il lettore sulla pista: non c'è differenza genetica fra questo tipo di racconti e la poesia come la intendiamo a partire da Baudelaire. Però, se l'atto poetico mi sembra una sorta di magia di secondo grado ", tentativo di possessione ontologica e non più fisica come nella magia propriamente detta, il racconto non ha intenzioni essenziali, non indaga né trasmette una conoscenza o un «messaggio». La genesi del racconto e della poesia è tuttavia la stessa, nasce da un repentino straniamento, da uno *spostarsi* che altera il regime

«normale» della coscienza; in un'epoca in cui le etichette e i generi cedono a una strepitosa bancarotta, non è inutile insistere su questa affinità che molti troverebbero fantasiosa. La mia esperienza mi dice che, in qualche modo, un racconto breve, come quelli che ho cercato di delineare, non ha una *struttura di prosa*. Ogni volta che mi è toccato rivedere la traduzione di uno dei miei racconti (o tentare quella di altri autori, come una volta con Poe), ho sentito fino a che punto l'efficacia e il *senso* del racconto dipendessero da quei valori che danno alla poesia e anche al jazz il loro carattere specifico: la tensione, il ritmo, la pulsazione interna, l'imprevisto dentro parametri pre-visti, quella *libertà fatale* che non ammette alterazione senza una perdita irreparabile. I racconti di questa specie si incorporano come cicatrici indelebili al corpo di qualunque lettore che li meriti: sono creature viventi, organismi completi, cicli chiusi, e respirano. *Loro* respirano, non il narratore, analogamente alla poesia immortale e a differenza di qualunque prosa indirizzata a trasmettere la respirazione del narratore, a *comunicarla* alla maniera di un telefono di parole. E se si domanda: Ma allora non c'è comunicazione fra il poeta (lo scrittore di racconti) e il lettore?, la risposta è ovvia: la comunicazione si dà *a partire* dalla poesia o dal racconto, non *per mezzo* loro. E tale comunicazione non è quella saggiata dal prosatore, da telefono a telefono: il poeta e il narratore ordiscono creature autonome, oggetti dalla condotta imprevedibile, e le loro conseguenze occasionali sui lettori non si differenziano essenzialmente da quelle che hanno sull'autore, il primo a essere sorpreso dalla sua creazione, lettore turbato di se stesso.

Breve coda sui racconti fantastici. Prima osservazione: il fantastico come nostalgia. Qualunque *suspension of disbelief*¹² opera come una tregua nel duro, implacabile assedio che il determinismo fa all'uomo. In tale tregua, la nostalgia introduce una variante nell'affermazione di Ortega¹³: ci sono uomini che, in determinati momenti cessano di essere se stessi e la propria

circostanza, c'è un'ora in cui si desidera essere se stessi e l'inaspettato, se stessi e il momento in cui la porta che prima e dopo dà sull'ingresso si socchiude lentamente per lasciarci vedere il prato dove nitrisce l'unicorno.

Seconda osservazione: il fantastico esige uno sviluppo temporale ordinario. La sua irruzione altera istantaneamente il presente, ma la porta che dà sull'ingresso è stata e sarà la stessa nel passato e nel futuro. Solo l'alterazione momentanea all'interno della regolarità rivela il fantastico, ma è necessario che l'eccezionale diventi anch'esso regola senza soppiantare le strutture ordinarie fra le quali si è inserito. Scoprire in una nube il profilo di Beethoven sarebbe inquietante se durasse dieci secondi prima di sfilacciarsi e di divenire fregata o colomba; il suo carattere fantastico si affermerebbe solo nel caso in cui il profilo di Beethoven rimanesse lì mentre il resto delle nubi proseguisse nel suo disinteressato disordine sempiterno. Nella cattiva letteratura fantastica, i profili soprannaturali sogliono introdursi come cunei istantanei ed effimeri nella solida massa della consuetudine; così una signora che si è guadagnata l'odio minuzioso del lettore viene giustamente strangolata all'ultimo minuto grazie a una mano fantasma che entra dal camino ed esce dalla finestra senza troppi complimenti, a parte che in quei casi l'autore si crede obbligato a fornire una « spiegazione » a base di antenati vendicativi o di malefici malesi. Aggiungo che la peggior letteratura di questo genere è senz'altro quella che opta per il procedimento inverso, vale a dire per la sostituzione della temporalità ordinaria con una specie di « full-time » del fantastico, invadendo la quasi totalità dello scenario con un gran spiegamento di *cotillon* soprannaturali, come nel ritrito modello della casa incantata dove tutto trasuda manifestazioni insolite, da quando il protagonista fa rintoccare il grosso battente delle prime frasi, fino alla finestra del lucernario dove culmina spasmodicamente il racconto. Nei due estremi (insufficiente installazione nella circostanza ordinaria, e rifiuto quasi totale di

quest'ultima) si pecca di impermeabilità, si lavora con materie eterogenee momentaneamente vincolate ma in cui non c'è osmosi, articolazione convincente. Il buon lettore sente che non hanno nulla da fare, lì, quella mano strangolatrice né quel signore che per via di una scommessa si appresta a trascorrere la notte in una tetra dimora. Questo tipo di racconti, che soffoca le antologie del genere, ricorda la ricetta di Edward Lear¹⁴ per fare una torta il cui glorioso nome ho dimenticato: si prenda un maiale, lo si legghi a un palo e lo si bastoni violentemente mentre, a parte, si prepara con diversi ingredienti una pasta di cui si interrompe la cottura solo per continuare a picchiare il maiale. Se dopo tre giorni non si è ottenuto che la pasta e il maiale formino un tutto omogeneo, si deve concludere che la torta non è riuscita, per cui si slegherà il maiale e si getterà la pasta in pattumiera. Che è precisamente ciò che facciamo dei racconti in cui non c'è osmosi, dove il fantastico e l'ordinario si giustappongono senza che nasca la torta che aspettavamo di assaporare voluttuosamente.

Note*

* Nelle note vengono riportate citazioni dai libri di Luis Harss Ernesto González Bermejo, Omar Prego, tutti citati in dettaglio nella *Bibliografia*.

Bestiario

La dedica «A Paco, che amava i miei racconti» è la medesima che compare nel dattiloscritto della raccolta postuma (ma la cui redazione precede quella di *Bestiario*) intitolata *L'altra sponda* e in epigrafe al racconto *Li, ma dove, come* della raccolta *Ottaedro*. Paco era diminutivo di un amico d'infanzia di Cortázar, morto prematuramente.

«[...] Molti racconti di questa prima raccolta sono stati per me - me ne sono reso conto in seguito - autoterapie di tipo psicanalitico» (Prego).

« [...] Tutta la prima parte dei miei racconti, diciamo le quattro prime raccolte, è stata scritta non dico in modo automatico ma accettando [...] l'impulso di un'idea, di una situazione data, e lasciando che la storia si organizzasse *grosso modo* a partire da questi primi elementi, a partire da una situazione determinata, lasciando che il racconto prendesse forma poco a poco con l'intervento, secondario in qualche modo, dell'autore» (Prego).

«Se si facesse una statistica dei miei libri, la percentuale degli animali presenti risulterebbe enorme; il mio primo libro, tanto per cominciare, si intitola *Bestiario*. Con frequenza anche gli esseri umani sono visti come animali o sono considerati da un punto di vista animale; ci sono certe atmosfere in cui sono visti zoologicamente» (G. Bermejo).

Casa occupata

Titolo originale *Casa tomada*.

Il racconto, con epigrafe «A Daniel Devoto » - l'amico che fece pubblicare a Cortázar, in volume, *Ire* - e datato 1945, compare già nella raccolta *L'altra sponda*, come sesto e ultimo della seconda sezione, intitolata *Storie di Gabriel Medrano*. Le due versioni sono praticamente identiche. Pubblicato dapprima su «Los Anales de Buenos Aires », nel dicembre 1946, viene incluso nella seconda edizione (1965) della *Antología de la literatura fantástica* a cura di Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares.

«*Casa occupata* nasce da un incubo. Ho sognato *Casa occupata*. La sola differenza fra il mio sogno e il racconto è che nel sogno ero solo [...] Mi è restata una sorta di *Gestalt* completa della storia. Era in piena estate, mi sono svegliato zuppo di sudore a causa dell'incubo; era mattino, mi sono alzato e, poiché avevo una macchina per scrivere nella stanza, ho scritto subito il racconto, d'un sol tratto [...] Ma subito lo scrittore è entrato in gioco. Mi sono accorto che non potevo raccontare il mio sogno con un solo personaggio, che era necessario dar corpo al racconto con una situazione ambigua, una situazione incestuosa, quel fratello e quella sorella di cui si dice che vivono come una « coppia semplice e silenziosa di fratelli », cose del genere.

«E questo il peso che ho aggiunto, che non era nel mio incubo. Ecco un caso dove il fantastico non è un elemento che mi viene dall'esterno ma che mi viene da un sogno. Credo che più del venti per cento dei miei racconti sia nato da incubi» (Prego).

«La ricorrenza del tema dell' incesto - un altro archetipo, diciamo - si nota soprattutto nella prima serie di miei racconti » (G. Bermejo).

Il racconto annuncia un altro grande tema che probabilmente Cortázar media, fra gli altri, da Poe: quello dello spazio chiuso o

labirintico (cfr. *Cronologia*) - casa, labirinto, metro, acquario, ecc.
- all'interno del quale si manifesta la virtualità del fantastico.

Una frase del racconto vale quali come dichiarazione di poetica: «Lo ricorderò sempre con chiarezza perché fu semplice e senza circostanze inutili».

Lettera a una signorina a Parigi

Titolo originale *Carta a una señorita en París*. Scritto fra il 1946 e il 1948.

¹ Probabile allusione al *Quartetto* (1903) per archi di Maurice Ravel (1875-1937).

² Amédée Ozenfant (1886-1966), pittore francese e primo teorico del purismo.

³ Bennett Lester Carter, detto Benny (1907). Fra i più importanti altosassofonisti jazz.

⁴ *Saeta*-. canto popolare religioso andaluso, una melodia che accompagna una serie di brevi strofe.

⁵ *Paso doble*: danza spagnola degli inizi del xx secolo, di andamento allegro, destinata in origine ad accompagnare la sfilata delle quadriglie nelle corride.

⁶ Jean Giraudoux (1882-1944), autore francese noto soprattutto per l'opera teatrale.

⁷ César-Auguste Franck (1822-1890), compositore francese di origine belga, autore fra l'altro delle *Variations symphoniques* per pianoforte e orchestra (1885).

⁸ Henri Troyat è pseudonimo di Lev Tarassov (1911), scrittore francese di origine russa.

⁹ Antinoo qui non pare l'arrogante pretendente di Penelope, ma il giovane favorito dell'imperatore Adriano, che morì in circostanze misteriose e di cui si sono conservate molte statue e numerosi busti.

Lontana

Titolo originale *Lejana*.

Pubblicato su «Cabalgata», febbraio 1948. Venne inserito nella *Anthologie du Fantastique* (1966) di Roger Caillois.

« Si, c'è in me una specie di ossessione del doppio. Viene dalla precoce lettura del *Dottor Jekyll e Mister Hyde* di Stevenson, dal *William Wilson* di Edgar Allan Poe, o da tutta la letteratura tedesca che è abitata dal tema del doppio?

«Non credo che si tratti di influenza letteraria. Quando scrissi quel racconto [...], fra il 1947 e il 1950, ne sono assolutamente sicuro - e in questo senso ho buona memoria -, questa nozione del doppio non era, assolutamente, una contaminazione letteraria. Era un'esperienza psichica [...] Il tema del doppio è una delle costanti che si manifestano in molti momenti della mia opera, separati fra loro anche da periodi di molti anni. Lo si trova in *Un fiore giallo* - dove il personaggio incontra un bambino che è lui stesso in un'altra tappa della vita - un racconto scritto vent'anni dopo *Lontana*, lo si trova in *I passi sulle impronte*, e in qualche modo lo si trova anche in *La notte supina*» (G. Bermejo).

Il racconto introduce un'altra costante cortazariana: quella dei giochi di parole, degli anagrammi, dei palindromi come momento genetico del racconto, nonché personalissima ossessione di tutta una vita (cfr. *Cronologia*).

¹ Gabriel Fauré (1845-1924), compositore francese di cui sono celebri soprattutto i brani per canto e pianoforte e la musica da camera.

² Isaac Albéniz (1860-1909), compositore e pianista spagnolo. Iniziò giovanissimo con una carriera concertistica che lo portò anche in America Latina. In seguito si dedicò solo alla composizione.

³ La polacca o *polanaise* è danza nazionale polacca; Chopin fu autore di celeberrime polacche per pianoforte.

⁴ Julian Aguirre (1868-1924), compositore e pianista argentino, autore di brani ispirati al folklore creolo.

Omnibus

Titolo originale *Omnibus*.

Cefalea

Titolo originale *Cefalea*.

Come appare chiaro dall'epigrafe, tutti i termini in latino indicano elementi di una farmacologia omeopatica contro vertigini e cefalee.

Circe

Titolo originale *Circe*.

Scritto fra il 1946 e il 1948. Portato sullo schermo con lo stesso titolo nel 1964 dal regista e narratore argentino Manuel Antin.

«Vivevo allora con mia madre. Era lei che preparava i pasti, ho sempre amato la sua cucina, che meritava tutta la mia fiducia. All'improvviso ho cominciato a notare che prima di mangiare, prima di ingoiare un boccone, lo guardavo attentamente perché avevo

paura di trangugiare una mosca. Questo gesto mi metteva a disagio perché si ripeteva in modo ossessivo. Ma come uscirne? Naturalmente ogni volta che andavo al ristorante era ancora peggio. All'improvviso, una sera, me lo ricordo molto bene, all'imbrunire, stavo tornando dal mio lavoro, è sorta in me

(questa frase esaspererà i miei lettori) l'idea che stava accadendo qualcosa a Buenos Aires, nel quartiere di Medrano, di Almagro, l'idea di una donna molto bella e molto giovane ma di cui tutti diffidano, che viene detestata e che si crede un po' strega perché due dei suoi fidanzati si sono uccisi.

«Ho cominciato allora a scrivere quel racconto senza conoscerne la fine, come al solito. L'ho proseguito e l'ho terminato. Quattro o cinque giorni più tardi mi sono sorpreso a mangiare dalla pentola, e tagliare una parte d'omelette e a mangiarla normalmente, senza la minima apprensione [...il racconto] mi è servito come esorcismo» (Prego).

«E qui [nel fatto che i cani abbiano una strana confidenza conia protagonista del racconto] che appare il mito di Circe perché in realtà quel cane, se noi pensiamo alla Circe di Omero, è una delle sue vittime dato che Circe, come si sa, trasformava gli uomini in animali. Viene data come piccola indicazione al lettore immaginoso e che conosce *l'Odissea*. Ma io non dò mai spiegazioni al lettore» (Prego).

¹ Luis Angel Firpo, peso massimo argentino, fu sconfitto, il 14 settembre 1923, dall'americano William Flarrison Dempsey, detto Jack, campione del mondo dei pesi massimi. Per gli sportivi argentini fu una sorta di lutto nazionale.

² Gioco argentino simile alla nostra dama.

³ Rosita Quiroga: argentina, cantante di tango e attrice degli anni Quaranta.

Le porte del cielo

Titolo originale Las puertas del cielo.

Il protagonista, avvocato Marcelo Hardoy, compare anche in *Diario per un racconto*, l'ultimo racconto di Cortázar, dove viene

descritto dall'esterno, in modo oggettivo. Importa notarlo perché Marcelo Hardoy è senza dubbio una maschera autobiografica.

«È un'epoca della mia vita in cui mi sentivo personalmente uno spettatore di ciò che accadeva all'esterno, senza una vera partecipazione, senza desiderio di comunicare con l'"altro", con il prossimo.

«Sì, potevo intrattenere buone relazioni, potevo essere innamorato di una donna o volere molto bene a un amico o a qualcuno della mia famiglia, potevo avere ponti di carattere individuale, ma fino al momento della mia presa di coscienza io ero qualcuno collocato fuori, davvero» (G. Bermejo).

¹ Francisco «Pirincho» Canaro (1888-1964): compositore di tanghi fra i più noti e importanti; caposcuola della tendenza conservatrice, diresse una sua orchestra che accompagnò anche Carlos Gardel.

² *Machicha*: ballo di origine brasiliana, specie di «batuque» o ballo dei negri con ritmo di polca o di paso doble, la cui musica è caratterizzata da una cadenza particolare e i cui diversi movimenti possiedono una natura voluttuosa e lasciva [Nota di Cecilia Rizzotti],

³ *Milonga*: canto e danza popolare argentina precorritrice diretta del tango. Per estensione, locale dove si ballano e cantano *milongas*.

⁴ *Malambo*: ballo argentino per soli uomini.

⁵ *Milonguera*: abituale frequentatrice dei balli popolari, anche per mestiere come nel caso del racconto.

⁶ «Le trecce della mia bella le porto nella valigia». Cortázar cita in modo deformato probabilmente dal tango *A la luz de un candil*:

[...]

las pruebas de la infamia

las traigo en la maleta

las trenzas de mi china

y el corazón de él.

⁷ *Porteño*: della città di Buenos Aires, della capitale.

⁸ *Bandoneón*: specie di fisarmonica dalle casse esagonali e pochi tasti per mano, inventata verso il 1835 da Heinrich Band. Strumento classico del tango che soppiantò rapidamente il flauto.

⁹ «Tanto, tanto come fosti mio, e ora ti cerco e non ti trovo», parole di un tango.

¹⁰ *Ranchera'*, canzona tipica popolare messicana.

Bestiario

Titolo originale *Bestiario*.

Pubblicato in «Anales de Buenos Aires», XI, 1947, n. 18-19.

«È un racconto della mia infanzia, come *I veleni* e *Fine del gioco*» (Prego).

«In generale i bambini che circolano nei miei racconti in qualche modo mi rappresentano» (G. Bermejo).

Il personaggio del bambino e forse ancor più dell'adolescente, inteso come entità intermedia tra due stati e due modi di avere esperienza del mondo, tornerà ripetutamente nei racconti di Cortázar. Cfr., fra gli altri, anche: *Dopo pranzo*, *Le bave del diavolo*, *Fine del gioco*, *La signorina Cora*, *Silva*, *Sieste*, *Estate*, *Luogo chiamato Kindberg*, *Lei si distese accanto a te*, *In nome di Bobby*, *La scuola di notte*, *Disincontri*.

¹ *Break-*, sorta di giardinetta con ampio vano da carico a cui si accede da un portellone posteriore.

² *Hamamelis virginica*: vasocostrittore utilizzato in molteplici forme.

³ *Tren Mixto*: treno per trasporto merci e passeggeri.

⁴ Banfield è il sobborgo di Buenos Aires dove Cortázar trascorse l'infanzia (cfr. *Cronologia*).

⁵ *Tesoro de la Juventud* è il nome di una enciclopedia per ragazzi che Cortázar lesse avidamente negli anni dell'infanzia e la cui struttura mista di disegni e testi sta all'origine dell'idea dei libri- almanacco come *Il giro del giorno in ottanta mondi* o *Ultimo round*.

⁶ *Aguaribay*. pianta della famiglia delle anacardiacee con fiori ermafroditi o unisessuali.

⁷ *Mambroretá*: specie di mantide.

Alcuni aspetti del racconto

Titolo originale Algunos aspectos del cuento.

Testo di una conferenza tenuta a La Habana, pubblicato in «Casa dellas Américas», II, novembre 1962 - febbraio 1963, n. 15-16.

¹ Alfred Jarry (1873-1907), anticipatore del surrealismo, è autore fra l'altro di *Ubu re* (1896). La scienza immaginaria che studia «le leggi che regolano le accezioni» è la *patafisica*, dal titolo della sua opera *Gesta e opinioni del dottor Taustroll, patafisico* (1911).

² Henri Cartier-Bresson (1908), uno dei più grandi fotografi contemporanei. Teorizzò la poetica del *momento decisivo*, consistente nella capacità di catturare l'immagine unica e irripetibile che sintetizza un'intera situazione poetica.

³ Brassa'f è pseudonimo di Gyula Halasz (1899-1984), fotografo ungherese legato ai surrealisti, che negli anni Trenta realizzò una memorabile serie di immagini di vita parigina.

⁴ *Vifty Grands*, il racconto di Ernest Hemingway tradotto in italiano come «Cinquanta biglietti». «Grand» è il biglietto da mille dollari.

⁵ Isak Dinesen è uno degli pseudonimi di Karen Blixen (1885-1962). *I sognatori* è compreso nel volume *Sette storie gotiche* (1934)

⁶ Roberto Jorge Payró (1867-1928), scrittore argentino che riprese il genere picaresco, restituendo un efficace ritratto della provincia del suo Paese.

⁷ Ricardo Guiraldes (1886-1927), autore del famoso romanzo *Don Segundo Sombra* (1926).

⁸ Benito Lynch (1885-1951), autore, fra l'altro, di *El romance de un gaucho* (1933).

⁹ William Wymarkjacobs (1863-1943), umorista e narratore inglese. *La zampa della scimmia* fa parte dell'opera *The Lady of the Barge* (1902).

Del racconto breve e dintorni

Titolo originale Del cuento breve y sus alrededores.

Pubblicato in *Ultimo round* (1969).

1 Il *Manuale del perfetto scrittore di racconti* di Horacio Quiroga venne pubblicato su «El Hogar» il 10 aprile 1925: «I. Credi nel maestro - Poe, Maupassant, Kipling, Cechov-come in Dio stesso; II. Pensa alla tua arte come a una vetta inaccessibile. Non sognare di dominarla. Quando potrai farlo, ci riuscirai, senza neanche accorgertene; III. Resisti quando puoi all'imitazione, ma imita, se l'influsso è troppo forte. Più di qualsiasi altra cosa, lo sviluppo della personalità è una scienza; IV. Abbi cieca fede non nella tua capacità di trionfo, ma nell'ardore con cui lo desideri.

Ama la tua arte come la tua ragazza, con tutto il cuore; V. Non iniziare a scrivere senza sapere fin dalla prima parola dove andrai a finire. In un racconto ben fatto, le prime tre righe hanno quasi la stessa importanza delle tre ultime; IV. Se vuoi esprimere con esattezza questa circostanza: «dal fiume soffiava un vero freddo», non esistono in nessuna lingua al mondo, per esprimerla, più parole di quelle annotate. Una volta padrone delle parole, non ti preoccupare se siano consonanti o assonanti; VI. Non aggettivare senza necessità. Inutili saranno tutti gli strascichi che tu aggiunga a un sostantivo debole. Se troverai quello preciso, esso, da solo, avrà un colore incomparabile. Ma bisogna trovarlo; VII. Prendi i personaggi per mano e conducili con fermezza fino alla fine, senza badare ad altro che al cammino che gli hai tracciato. Non ti distrarre vedendo ciò che essi non possono o non sono interessati a vedere. Non abusare del lettore. Un racconto è un romanzo depurato di pleonasmi. Abbi questa verità per assoluta, quantunque non lo sia; IV. Non scrivere sotto il dominio dell'emozione. Lasciala morire, e quindi evocala. Se sarai capace, allora, di riviverla come fu, sarai a metà strada del cammino dell'arte; X. Non pensare agli amici quando scrivi, né all'impressione che farà la tua storia. Racconta come se la narrazione non avesse interesse che per il circoscritto ambiente dei tuoi personaggi, uno dei quali avresti potuto essere tu. Non altrimenti si ottiene la *vita* nel racconto».

² The Cash, of Amontillado (Il barile d'Amontilladó) di Edgar Allan Poe; Bliss (Felicità) di Katherine Mansfield; Las ruinas circulares (Le rovine circolari) di Jorge Luis Borges; The killers (Gli uccisori) di Ernest Hemingway.

³ Ana María Barrenechea è uno dei più importanti critici letterari argentini, autrice, fra l'altro di *La literatura fantástica argentina* (1957)-

⁴ «Forse il tratto differenziale più incisivo è la tensione», cfr. *Alcuni aspetti del racconto*.

⁵ The Tell-Tale Heart (Il cuore rivelatore).

⁶ The Black Cat (Il gatto nero).

⁷ Roger Elliot Fry (1866-1934), pittore e critico d'arte inglese. In una celebre mostra, tenutasi a Londra nel 1910-n, codificò il movimento del post-impressionismo.

⁸ «Prima io penso e poi disegno una linea intorno al mio pensiero».

⁹ «Basta domandare al filosofo cinese o alla farfalla», allusione a Chuang Tzu (secolo IV-III a. C.), filosofo di scuola taoista e al suo piti famoso aneddoto: «Chuang Tzu sognò di essere una farfalla. Al risveglio non riusciva a comprendere se era Tzu che aveva sognato di essere una farfalla o se era una farfalla e stava sognando di essere Tzu ». Il racconto viene riportato anche ne *WAntologia de la literatura fantástica* (1940) a cura di Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares.

¹⁰ «La symphonie fait son remuement dans les profondeurs», citazione dalla lettera di Arthur Rimbaud e Paul Demeny del 15 maggio 1781, più conosciuta come la *Lettera del veggente*.

n Cortázar aveva sviluppato questa idea nel suo saggio *Para una poética* (1954).

¹² «Sospensione di incredulità», il concetto è di Samuel Taylor Coleridge.

¹³ José Ortega y Gasset (1883-1955), uno dei più importanti filosofi europei di lingua spagnola. Nei suoi due interventi teorici sul racconto. Cortázar fa ripetutamente riferimento a Ortega y Gasset soprattutto nell'utilizzo del termine «circostanza». L'allusione può essere, fra l'altro alle *Meditazioni sul Chisciotte* (1914) in cui Ortega y Gasset afferma: «Io sono io e la mia circostanza, e se non la salvo non salvo neanche me stesso».

¹⁴ Edward Lear (1812-1888), è, con Carroll, il maestro del nonsense inglese. Diede dignità letteraria alla forma popolare del *limerick* nel suo *A Book of Nonsense* (1846).

